مكتبة الأسرة

المدارس المسرحية



الهيئة المصرية العامة للكتاب

د. نهاد صليحة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٤

المدارس المسرحية

المدارس المسرحية

د. نهاد صليحة



مهرجان القراءة للجميع ٩٤

(مكتبة الأسرة)

الجهات المشتركة :

جمعية الرعاية المتكاملة

وزارة الثقافة (هيئة الكتاب)

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الحكم المحلى

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

الانجاز الطباعى والفنى

محمود الهندى

مراد نسيم

احمد صليحة

المشرف العام

د . سمير سرحان

المدارس المسرحية

د. نهاد صليحه

تصدير

تميز القرن العشرون ـ أكثر من أى قرن مضى ـ بظهور العديد من الحركات الفنية التجريبية التى لم تقتصر على نوع معين من أنواع الابداع الفنى وانما شملت جميع أوجه النشاط الخلاق • ورغم الاختلافات الظاهرية التى تميز تلك الحركات بعضها عن البعض سواء فى شكلها الفنى أو فى التقنين الفكرى والنظرى الذى واكب كل منها فانها تتوحد جميعا فى رفض الاساليب الفنية الموروثة وفى محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الانسانية التى تميز عصره ـ تلك التجربة التى تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه بل وأيضا تكنولوجيته •

والبحث عن أسلوب فنى جديد معبر عن روح العصر ليس بالشىء السهل اذ أن ادراك أى عصر لذاته ووعيه بتفرد

تجربته يتحقق عادة ببطء وبصورة غير مباشرة ، وغالبا ما يأتى الأسلوب المناسب بعد الكثير من الجهد والتجربة والخطأ والبدايات الكاذبة •

وكان هذا هو شأن القرن العشرين ربما أكثر من أى قرن آخر اذ تضافرت فيه عوامل كثيرة اقتصـادية وسياسية واجتماعية وظهرت فلسـفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها أثر كبير فى تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والانسان • وبالتالى أصبحت الأشـكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية حتى قبل ان تتبلور رؤية العصر لنفسـه • ومن هنا نشأت الثورة على القوالب والنظريات الفنية القديمة وأخذت أشكالا متباينة • فبينما اتخذ البعض التحطيم كهدف فى حد ذاته ــ مثل الداديين ــ حاول البعض الآخر ايجاد مفاهيم ومعطيات جديدة وابداع أساليب فنية جديدة للتعبير عنها •

وهذا الكتـاب هو محاولة للتعريف بالتيارات الفنية الأساسية التى برزت فى القرن العشرين والتى سـاهمت مساهمة أساسية فى بلورة الحساسية الفنية وأسـاليب الابداع الفنى فى مجال الدراما •

ولقد حاولت جاهدة ان التزم بالبساطة والموضوع فى عرض كل تيار فنى بحيث تتضح ملامحه الأساسـية وخطوطه العريضة فى سهولة ويسر مع التعرض كلما لزم

الأمر للظروف التاريخية والمناخ الفكرى الذى واكب بروز كل تيار · وقد نشرت فصول هذا الكتاب من قبل على شكل دراسات متفرقة فى بعض المجلات الثقافية مثل مجلة المسرح ومجلة الفنــــون ·

وحاولت هنا أن أرتب هذه الدراسات ترتيبا تاريخيا الا أن القارىء سوف يجد ان التيارات الفنية كثيرا ما تتداخل زمنيا · ففي بداية القرن مثلا نجد الرمزية فى فرنســـا تتزامل مع المستقبلية فى ايطاليا والتعبيرية فى ألمانيا وبوادر الدادية فى سويسرا قبل انتقالها الى فرنسا ·

الرمزيـــة

رغم أن المدرسة الرمزية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ـ حوالى عام ١٨٧٠ ـ الا أن اســـتخدام الرمز فى الأدب ـ كما يؤكد لنا الناقد **مارتن تيرفل** ـ كان قديما قدم الأدب نفسه : « بل أننا يمكن أن نصف كل أدب أوروبا بانه أدب رمزى » (خلفاء بودلير ـ ١٩٤٣) . فاستخدام ـ الرمز فى التعبير ما هو الا مظهر من مظاهر اللغـــة ، والاختلاف الحقيقى بين الرمزيين وغيرهم من الأدباء الذين استخدموا الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن فى محاولة الرمزيين استخدام تلك الاداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنفاذ الى عوالم لا تتوصل اليها الحواس ، والوصول الى ما اسماه ريمبو فى « رسائل كاشف الغيب » بحالة من التوحيد مع الله « بحيث نرى صورته المقدســة ونرتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لنكشف أسرار الوجود ونعبر عن ما يستحيل التعبير عنه » . لقد حاولت المدرسة الرمزية اعطاء الرمز وظيفة روحية وبعدا دينيا متساميا بدلا من اعتباره أحد الأساليب الفنية مثله فى ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية .

« ان كل فن فى الواقع » ـ كما قال الفيلسوف والناقد الشهير **ارنست كاسيرر** ـ « هو فن رمزى يرمى الى تجسيد المعانى عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعانى بســيطة وملموسة فى الحياة اليومية العادية ـ كما نجد عند المدرسة الطبيعية أو غريبة غير مألوفة تنتمى الى عالم ما فوق الحواس كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين » (مقالة عن الانسان ـ ١٩٤٤) لقد كان عالم ما فوق الحواس وعالم المعانى الغير مألوفة هو العالم الذى تصدى الرمزيون للتعبير عنه واستخدموا لغة تنتفى منها الدلالة المباشرة وتعتمد أساسا على الموسيقى والايحاء ٠

ما هو الرمز :

الرمز فى أبسط صوره هو علامة أو اشارة ـ قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة ـ لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الانسانية المحسوسة والمتوارثة ٠ وربما كانت اللغة الهيروغليفية التى تعتمد على الصور أوضح مثال على الرمز فى هذا التعريف البسيط ٠ والرمز هنا يصبح ـ كما يقول **ارنست كاسيرر** « وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتسب صفة الدوام التى لا يمكن للخبرة الانسانية أن تنمو دونها » (فلسفة الأشكال الرمزية ـ ١٩٥٣) ٠

وترتبط الاشارات أو العلامات بمرور الوقت بشحنات شعورية تكون أحيانا جماعية متوارثة كارتباط الساحرات بالشر فى ماكبث مثلا ـ وأحيانا أخرى فردية مستقاة من تجارب نفسية خاصة ـ كارتباط صورة النمر المضيء فى قصيدة الشاعر الانجليزى بليك الشهيرة برهبة المجهول ٠ وعندما ترتبط اشارة معينة بشحنة شعورية متكررة نجد أن دلالة الرمز قد تخطت عالم التجربة الحسية البسيطة الى عالم النفس والمعانى المجردة وأصبح تحديدها أكثر صعوبة ٠ هنا لا يصبح الرمز تدليلا على عالم الحواس وانما وسيطا بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر ـ أى يصبح اداة للايحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأى صورة أخرى كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى الثابتة خلف المظاهر الحسية الزائلة أو المتغيرة ٠

واستخدام الرمز ملكة أساسية فى التفكير البشرى ٠ « كان الانسان البدائى ـ كما يقول الألمانى ج ٠ هيردر ـ « يرى شجرة عالية تمتد فروعها العظيمة الى السماء فتتملكه الرهبة ٠ وعندما تتحرك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرك فيخر ساجدا ويتعبد ٠ وفى هذه الحركة كانت بداية الانتقال من عالم الرؤية المحسوسة الى عالم الفكر المجرد » ٠ أى أن الانسان فى مراحل تطور الثقافة الانسانية الأولى « كان يتلمس طريقه وسط غابة من الرموز والأساطير والاستعارات نحو الأفكار المجردة وكان الرمز وسيلته الأساسية

لاستشفاف معنى الكون والدلالات الروحيـــة للأشـــياء المحسوسة » (ج • فيكو ـ العلم الجديد ـ ١٧٢٥) • وفى مرحلة متقدمة تعلم الانسان الأسماء وأصبحت الأسماء رموزا لتجارب حسية وتجارب شعورية • واكتسبت معظم الأسماء دلالتين ـ دلالة أول تنتمى الى عالم الحواس ـ أى الشىء المحسوس الذى يشير اليه الاسم ، ودلالة ثانية تنتمى الى عالم الروح ـ أى الشحنة الشعورية التى يثيرها تذكر الشىء فى نفس الانسان • وأصبح الرمز لا يستدعى صورة فقط وانما شريحة عريضة من التجربة الانسانية أو شحنة كبيرة من الطاقة النفسية التى ارتبطت بالصورة التى يشير اليها الاســـم •

والرموز نوعان :

هناك الرموز الجماعية المتوارثة وهى ما أسماها العالم النفسى الشهير يونج بالرموز الفطرية التى تنتمى الى الوجدان البشرى الجماعى ، تلك الرموز التى رصدها وناقشـــها باستفاضة عالم الاجناس ج • فريزر (فى كتابه « الغصن الذهبى » ـ ١٩٢٢) • وهناك الرموز الفردية التى ترتبط بوجـدان فرد بعينه وتـكون نتـــاج تجاربه الخاصـــة ، وتتمثل تلك الرموز الفردية فى الحياة اليومية فى عادة التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر •

فالقطة السوداء قد تكون رمزا للخير عند شخص ما بينما تكون عند آخر رمزا لشر مستطير !

الرمز فى الفن والأدب :

والرمز فى الفن والأدب له نفس الوظيفة : فهو وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية فى صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التى تميز التجربة • ان استخدام الرمز في الأدب يعود الى بداية الأدب نفسه كما ذكرنا من قبل الا أن الوعى النقدى بالرمز كوسيلة أدبية فعالة لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر • لقد حاول عالم اللغة الافريقى فولجنتياس فى القرن السادس بعد الميلاد ان يحدد البعد الرمزى فى أعمال فيرجيل خاصة قصيدة الانيادة التى وصفها بانها قصة رمزية تمثل تطور حياة الانسان من الطفولة الى الكهولة كما حاول أن يكتشف البعد الرمزى فى الأسماء عن طريق تتبع اشتقاقها اللغوى ـ كذلك حاول الكثيرون من علماء الفقة واللغة فى العصور الوسطى وصف وتحليل رمزية الكتاب المقدس وتقسيم رموزه الى رموز لها دلالات مباشرة حسية ورموز لها دلالات روحية تتخطى عالم الحواس مثل رموز الماء والشمس ومدينة القدس ـ ثم جاءت محاولة دانتى الشهيرة لتحديد المستويات الرمزية فى قصيدته الخالدة « الكوميديا الالهية » ـ تلك المحاولة التى تضمنها خطاب أرسله الى كان جراندا ديللا سكالا وأرفقه فيما بعد

بالجزء الأول من القصيدة ـ الجنة • وحتى فى القرن الثامن عشر ـ وكان عصر العقلانين والتنوير ـ نجد عالم اللغة الايطالى **جيلمباركبستا فيكو** يحاول تأكيـــد أهمية الرمز والاستعارة والأسطورة فى تطور الفكر الانسانى • رغم كل هذه المحاولات النقدية ، وبالرغم من أن أدباء العصـــور الوسطى وعصر النهضة والقرنين السادس والسابع عشر قد استخدموا الرمز والقصة الرمزية فى أعمالهم بابداع شديد حتى أن مسرحية **العاصفة** التى كتبها شكسبير فى أوائل القرن السابع عشر يمكن اعتبارها بحق أبدع عمل درامى رمزى على الاطلاق ـ بالرغم من هذا الا أن الوعى النقدى بالرمز لم يتبلور ويكتسب أبعاده الفلسفية حتى ظهور الفلسفة المثالية فى ألمانيا بتأثير من نظرية الفيلسوف كانت فى المعرفة ابان التيار الرومانسى الذى ساد أوروبا منذ أواخر القرن الثامن عشر •

الأسس الفكرية للرمزية :

سادت تيارات الفلسفة التحليلية العلمية والفلسفة العقلانية والفلسفة النفعية القرنين السابع والثامن عشر • وكانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض أساسى نبع من نظرية **جون لوك** ثم نظرية **ديكارت** فى المعرفة ـ كان هذا الافتراض الأســاسى هو أن العالم الخارجى موجود وجودا موضوعيا بصرف النظر عن العقل المتلقى • وسواء كان هذا

العقل لوحا أبيض كما يقول **لوك** يتلقى فى سلبية ـ أو قوة عقلانية فعالة نعملها فى تحليل وتفسير الظواهر كما يقول ديكارت فالنتيجة واحدة : وهى الاعتراف بالوجود الموضوعى للعالم خارج الانسان يمكن معرفته معرفة موضوعية ٠

وفى ظل هذا الافتراض تأكدت فكرة الفن كمحاكاة لهذه الحقيقة الموضوعية البالغة الدقة ـ أى أن الفن أصبح مرآة لهذا العالم الخارجى الموضوعى وأصبحت دقة المحاكاة هى الهدف المنشود ٠ وفى ظل مبدأ المحاكاة هذا أضمحلت أهمية الرمز كوسيلة أساسية فى التعبير الشعرى وأصبح مجرد حلية جمالية يمكن الاستغناء عنها ٠ اذ أنه عندما تصبح كل الأشياء واضحة ومحددة ومفهومة لا تكون هناك ثمة ضرورة لأن نلجأ للايحاء عن طريق الرمز ٠

ثم جاء **ايمانويل كانت** فى أواخر القرن الثامن عشر ليحطم هذا الافتراض ٠ تقول نظرية كانت فى المعرفة ـ فى تبسيط شديد ـ باستحالة الوجود الموضوعى التام للعالم الخارجى فى حد ذاته ٠ فالظواهر الخارجية يعاد تشكيلها وتكتسب معان جديدة عندما تدخل الى العقل البشرى ٠ والعقل البشرى يوجد وبه معطيات أو أفكار أو قوالب ثابتة يتشكل العالم من خلالها ٠ أى أن العقل البشرى هو قوة خلاقة تعاد صياغة الظواهر الخارجية من خلالها وما المعرفة الا حصيلة نشاط العقل وأعماله فى الظواهر الخارجية ٠

وبالغ اتباع **كانت** فى تفسير فلسفته هذه حتى تبلورت فى الفلسفة المسماة **بالمثالية الذاتية** والتى تقول بأنه لا وجود لعالم خارجى منفصل عن الانســـان وبأن الحقيقة هى نتاج النفس البشرية وبأن الشيء ما هو الا فكرتنا عن الشيء أو الاسم الذى نعطيه له . أى أن الحقيقة هى مجرد أفكار لا دلالة لها فى عالم خارجى محسوس حيث أن العالم الخارجى المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية انما هو - فى قول الفيلسوف **فيشته** - « الامتداد اللاواعى للنفس البشرية الواعية ينتظر لحظة الوعى حتى يكتسب معناه » .

وفى ظل نظرية **كانت** والمبالغات التى تبعتها لم يعد الشعر محاكاة للطبيعة أو العالم الموضوعى البالغ الدقة والتنظيم والكمال - كما كان الاعتقاد فى القرن الثامن عشر - وانما محاكاة لعملية الخلق نفســها . وأصبحت القصيدة فى ضوء هذا التعريف وجودا مطلقا يعبر عن معان مطلقة تستكين فى النفس الانسانية منذ الأبد ولا يحاكى أى شيء خارجه حيث أنه لا يوجد أى شيء خارجه ! أى أن العمل الفنى أصبح كائنا عضويا مستقلا عن أى شيء خارجه مثله فى ذلك مثل الموسيقى . وأصبحت القصيدة فى كليتها العضوية بناء رمزيا متكاملا يعبر عن حقيقة روحية مطلقة لا يمكن التعبير عنها بأى صورة أخرى . لقد أصبح الشعر فى ظل المثالية الألمانية « قاموس الروح » أو « موســيقى الروح » - كما وصفه ج . هيردر .

وكان لأفكار المثاليين الألمان عن عضوية القصيدة واستقلالها الكامل واقترابها من الموسيقى أثر مباشر فى بزوغ فكرة **الفن للفن** التى ازدهرت فى فرنسا فى بداية القرن التاسع عشر والتى اعتنقها **ادجار الان بو** ومن بعده **بودلير** متأثرا به ـ تلك الفكرة التي كانت ركنا أساسيا من أركان الرمزية ٠

تأثير الفلسفة المثالية في فرنسا وظهور نظرية الفن للفن :

فى أوائل القرن التاسع عشر عادت الى فرنسا كوكبة من المثقفين الفرنسيين المهاجرين ٠ وساهم هؤلاء فى نشر أفكار وفلسفة **كانت فى** العاصمة الفرنسية ٠ وكان من بينهم **بنجامين كونستان** الذى التصق التصاقا وثيقا بالدوائر الأدبية الألمانية عام ١٨٠٤ ووصف فى مذكراته الخاصة كيف تبلورت فكرة الفن للفن من مناقشات الفلاسفة المثاليين لأفكار ونظريات **كانت** ٠ وفى عام ١٩١٣ نشرت **مدام دى ستايل** ـ وكانت من العائدين ـ كتابا عن ألمانيا تضمن شرحا لفلسفة كانت وفلسفة المثاليين الذاتية ٠ وبعد ذلك قام **فيكتور كوزان** بالقاء سلسلة من المحاضرات عن الفلسفة الألمانية استمرت منذ عام ١٨١٦ الى ١٨١٨ ٠ ونتيجة لهذا النشاط برزت فكرة الفن للفن ٠ فنجد الشاعر **جوتييه** يقول في مقدمة ديوانه « قصائد أولى » (١٨٣٢) « اذا كان هناك ثمة هدف يحاول هذا الكتاب تحقيقه فهو فقط أن

يكون جميلا » • ثم نجد تعبير الفن للفن يظهر الى الوجود لأول مرة في سياق جدال أدبي على صفحات الجرائد عام ١٨٣٣ • وعندما نصل الى عام ١٨٤٧ نجد أن فكرة الفن للفن قد أصبحت نظرية لها شعبية واسعة واتباع كثيرون (جوتييه ـ مقالة « الجميل فى الفن » ـ ١٨٤٧) •

وواكب انتشار هذه النظرية فى فرنسا ذيوعها أيضا فى أمريكا على أيدى الشاعر والقصاص ادجار الان بو • ولقد تأثر بو أيضا فى تكوينه لفكرة الفن للفن بفلسفة كانت التى تعرف عليها من كتابات المفكر والشـــاعر الانجليزى كوليرج ومن محاضرات أ• و• شليجل عن الدراما • ولقد ساهم بو أكثر من أي معتنق آخر لنظرية الفن للفن فى اكسابها أبعادا فكرية ساهمت بقدر كبير فى بلورة التيار الرمزى خاصة حين تأثر الشاعر الفرنسى بودلير بتفسير بو الخاص لهذه النظرية •

يقول بو فى محاضراته بعنوان المبدأ الأساسى فى الشعر ـ وقد نشرت بعد موته عام ١٨٥٠ :

« يتدفق علينا الالهام نحن معشر الشعراء فنلمح فى لحظة نشوة عن طريق الحدس رؤى رائعة لا يمكن أن يراها الانسان العادي الا بعد أن يرحل الى عالم ما وراء القبر • ونحاول حينئذ ـ عن طريق توليفات وتركيبات متنوعة من

أفكـــار وأشـــياء تنتمى الى هذا العالم المحـــدود ـ أن نحقق عن طريق الايحـــاء جزءا بســـيطا من هـــذه الرؤى الخالدة · ان المتعة التى يســتقيها الانســـان من الشعر هى أعمق المتع وأكثرها تساميا اذ أنها تنبع من تأمل هذا الجمال الخالد · وعن طريق هذا التأمل تتسامى الروح وهذا التسامى يكون المعنى الحقيقى لما نسميه بالمتعة الفنية وفيه تكمن القيمة الأخلاقية الحقيقية للشعر » ·

فالشعر اذن فى رأى **بو** يستخدم « أفكار وأشياء » هذا العالم المحسوس كرموز للايحاء بمعان ورؤى روحية لا يمكن ادراكها الا من خلال التركيبة الرمزية ـ التى هى القصيدة نفسها · وفى تأمل التركيبة الجمالية لهذا الشكل الرمزى تكمن القيمة الأخلاقية للعمل الفنى · فتأمل الجمال النورانى يؤدى الى التسامى الروحى ·

لقد كانت هذه الأفكار ـ خاصة بعد أن آكدها وعمقها **بودلير** ومن بعده **ملارميه وريمبو** ـ هى النواة التى أنبتت المدرسة الرمزية ·

ظهور المدرسة الرمزية فى فرنسا فى مجال الشعر :

رغم أن المدرسة الرمزية بدأت فى الظهور منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر الا أن لفظة الرمزيين لم تظهر

الى حيز الوجود حتى عام ١٨٨٥ حين ضاق بعض الكتاب الشبان بلقب « المنحلين » الذى كان يستخدم عادة فى وصف الكتاب الرافضين للنظرية الواقعية والطبيعية والمتأثرين بنظرية الفن للفن والفلسفة المثالية الذاتية فاختاروا أن يسموا أنفسهم بالرمزيين ·

فالمدرســـة الرمزية تختلف عن غيرها من المدارس الأدبية والمسرحية : فهى لم تنشأ دفعة واحدة ولم تكن لها مبادىء محددة معلنة منذ البداية · لقد ظهرت الرمزية فى مراحل زمنية متتالية وعلى أيدى أدباء عديدين قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من المبادىء والأفكار التى كونت النظرية الجمالية التى عرفت فيما بعد بالرمزية · ونستطيع أن نلخص هذه المبادىء على النحو التالى :

أولا : رفض مبدأ محاكاة الطبيعة · فالطبيعة كمـــا وصفها **بودلير** هى « ستار » يحجب العالم الروحى الحقيقى والوسيلة الوحيدة التى تمكننا من رؤية « لمحاته » من هذا العالم الساحر ـ عالم « ما وراء القبر » ـ هو الشعر · فالشعر هو طريق الانسان الى المطلق ووسيلة لاستشفاف عالم الخلود ·

ثانيا : الاعتقاد بأن جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوى النورانى · فالعالم المحسوس اذن ما هـ

الا « غابة من الرموز » فى وصف بودلير وكل شىء فيه له معنى رمزى يربطه بعالم الروح .

ثالثا : رفض العقل والايمان بأن ملكة الخيال هى الملكة الوحيدة التى تمكن الانسان من ادراك الحقيقة — أو كما قال الشاعر بليك من قبل : « ان الخيال هو الملكة التى يتكشف لنا عن طريقها الخلود » . والمقصود بالخيال هنا هو القدرة على استنباط المعانى الرمزية الكامنة فى الظواهر الحسية حيث أن الطبيعة المحسوسة هى تجسيد رمزى للحياة الروحية .

لقد وصف بودلير الخيال بأنه الملكة التى علمت الانسان منذ بدء الخليقة « القيمة الرمزية لكل لون وكل رائحة وكل صوت وشكل . وهى الملكة التى خلقت التشبيه والاستعارة . وهى الملكة التى تستطيع أن تذيب العالم ثم تعيد تشكيله حسب قوانين أزلية تنبع من أعماق الروح .

رابعا : الايمان بوحدة وعضوية العمل الفنى واستقلاله . وبأن كل عمل فنى جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة . لذلك فنحن لا نستطيع أن نقارن العمل الفنى بأى شىء خارجه أو نفرض عليه قوانين وأحكاما خارجية . وعلى هذا فالقيمة الأخلاقية للعمل الفنى تقاس بمدى جودته الفنية واستقلاله . ان العمل الفنى

الجيد يعبر عن حقيقة روحية بصـــورة جيدة وهو لذلك لا يمكن أن يكون لا أخلاقيا أو قبيحا حتى ولو كانت المادة التى صيغ منها قبيحة أو لا أخلاقية بالمعنى التقليدى المتعارف عليه · ولقد عبر **بودلير** عن ايمانه بهذه الفكرة عندما اختار لأحد دواوينه عنوان **زهور الشر** ·

خامسا : محاولة استكشاف مشاعر وحالات نفســية جديدة كمادة للشعر عن طريق ممارسة الانحلال وتناول الخمور والمخدرات وعن طريق التصوف والتعمق فى العلوم الروحانية والغيبية التى ازدهرت فى فرنسا حينذاك خاصة جلسات تحضير الأرواح وأيضا عن طريق ممارسة الجنون · ففى عام ١٨٦٢ كتب **بودلير** يقول :

« لقد عملت جاهدا على تنمية جنونى وكم كنت أحس بالرعب والفرح ! » · وفى مقاله عن **فيكتور هيجو** (١٨٦١) يشير بوضوح الى تأثره بالعالم الروحانى السويدى **ايمانويل سويدنبورج** · وبعد **بودلير** ومتأثرا به آمن **ريمبو** بأن الشاعر الحقيقى يجب أن يصبح ذا بصيرة نافذة تخترق عالم الظواهر الى عالم العقل الباطن والنفس الداخلية بحيث تتكشف له صور لا يمكن للانسان العادى أن يراها · وعن كيفية الوصول الى تلك البصـــيرة النافذة كتب **ريمبو** عام ١٨٧١ يقول :

« يستطيع الشاعر أن يجعل نفسه كاشفا للغيب عن طريق أحداث الخلل بحواسه ويجب أن يتم هذا الاخلال بالحواس على أمد طويل وبصورة واسعة منظمة » .

سادسا ـ الايمان بأن عملية الخلق الفنى هى عملية واعية تستغرق كل مقدرات وملكات العقل وليست نتاج لحظة الهام أو زيارة خاطفة لشيطان الشعر . ان العمل الفنى الجيد ـ فى رأى **مالارميه** يجب أن يعكس « تمكن الفنان من وسائل تعبيره وقدرته على البناء والتشكيل وأيضا قدرته على التنظير الفلسفى » . لقد كان **مالارميه** خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر هو نبى الرمزية ومفكرها ومقننها . ورغم شعبيته المحدودة كشاعر كان صالونه الأدبى الذى يعقده كل ثلاثاء يعج بالأدباء من كل صوب . فكان من بين رواده الى جانب معظم شعراء وأدباء فرنسا **أوسكار وايلد وآرثر سيمونز وجورج مور وو. ب. ييتس** . وحاول **مالارميه** فى شعره أن يستخلص جوهر الأشياء دون العوارض وأن يجعل قصائده بناء محكما لا يخضع شىء فيه للصدفة ويرتبط كل جزء فيه بجميع الأجزاء الأخرى بحيث يكمن معنى القصيدة فى بنائها ولا يمكن أن ينفصل عنه .

سابعا : الايمان بضرورة الاعتماد على الايحاء بدلا من التقرير أو الاشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة

فى الكلمات · كتب **مالارميه** فى هذا الصدد عام ١٨٩١ يقول : « ان التقرير يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة · ان المتعة الحقيقية تكمن فى التخمين شيئا فشيئا لذا يجب أن نوحى بالشيء وأن نتجنب التقرير المباشر » ·

لقد كانت الكلمات عند **مالارميه** أكثر من اشارات لها دلالات : كانت وسائل ايحاء تكتسب عن طريق الموسيقى اللغوية صبغة الطقوس واعتبرها **مالارميه** وسيلتنا للدخول الى العالم المثالى · لقد عرف **مالارميه** الشعر عام ١٨٨٦ بأنه : « التعبير عن المعانى الغامضة لمظاهر الوجود · تستخدم فيه اللغة بعد أن نسترد لها ايقاعاتها الفطرية الأصلية · وفى هذا التعبير تكمن الحقيقة الوحيدة وأيضا المهمة الروحية الأساسية للشعر » ·

ثامنا : محاولة تقريب الشعر من الموسيقى · لقد وصف بول فاليرى المذهب الرمزى عام ١٩٢٠ بأنه المذهب الذى حاول أن يحقق للشعر نقاء الموسيقى واستقلالها عن أى شيء خارجها وتوحد الشكل والمضمون فيها » ·

لقد كان شعر **مالارميه** موسيقيا بمعنى أنه كان ينتظم الكلمات كما لو كانت نغمات موسيقية · وكانت قصائد **بول فيرلين** من بعده أشبه بالمقطوعات الموسيقية · فقد حاول **فيرلين** ـ كما يقول **جاى ميشو** فى « **رسالة الرمزية فى**

الشعر » (١٩٤٧) ـ « أن يجرد الكلمات من مضمونها الفكرى ودلالاتها الحسية حتى لتكاد الكلمات تتبخر وتصبح أصواتا تذوب فى لحن أساسى » •

تاسعا : استخدام لغة تعتمد على المفارقة والتقابل والتضاد والصور والاستعارات الغريبة وتداعى الأصوات والمعانى مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدية ـ وذلك حتى يتمكن الفنان من تجسيد رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة •

المسرح الرمزى فى فرنسا :

مالارميه : منذ بداية حياته الفنية أبدى مالارميه اهتماما كبيرا بالمسرح يماثل اهتمامه بالشعر حتى أنه بدأ قصيدته الطويلة **الهيروديادا** كعمل درامى • ورغم أن هذه القصيدة لم تمثل على خشبة المسرح الا أن الأفكار التى كونها **مالارميه** أثناء كتابتها لعبت دورا كبيرا فى بلورة مفهوم المسرح الرمزى (أنظر « **مالارميه والدراما الرمزية** » ـ تأليف **هاسكيل م • بلوك** ١٩٦٣) • لقد تصور مالارميه لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد تركيب لجمل المعروفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجا يعبر تعبيرا رمزيا عن الحياة الداخلية والنفسية فى اطار مسرحى شعرى ، وهذه اللغة الجديدة لن تكون واضحة أو مفهومة بالمعنى التقليدى • فهى لن تنقل

أفكارا أو تقرر معاني ولن تخاطب العقل ، بل ستخاطب الخيال • وستكون مهمتها تجسيد الأحلام والخيالات ـ بل والصمت أيضا ـ تجسيدا شعوريا • وستتمكن من خلق جو من الغموض وكأن العالم كهف تكتنفه الأسرار •

أما بالنسبة للحركة على المسرح فقد هاجم مالارميه الحركة على المسرح التقليدى وقال بأن الحركة المسرحية لابد أن تكتسب طابع الحركة الطقسية وأن تتم فقط فى حدود الضرورة القصوى • وعندما تمتزج هذه الحركة الطقسية باللغة الشعرية النقية نكون قد حققنا ما يمكن أن نسميه بمسرح « الشعر الصامت » •

وقد تأثر **مالارميه** في أفكاره عن المسرح الرمزى تأثرا كبيرا بمؤلف الاوبرا **فاجنر** • فهو مثل **فاجنر** يؤمن بأن المسرح لا يجب أن يعتمد على السرد أو الحدوتة أو المعانى والدلالات المباشرة ، ومن خلال **فاجنر** أدرك **مالارميه** أن الدراما الطقسية يمكن أن تجسد مشاعر ومعان صوفية كما أدرك ضرورة استخدام الرقص والموسيقى والتمثيل الصامت في تصوير أعماق النفس البشرية • ان رؤية **مالارميه** لما يجب أن يكون عليه المسرح ـ كما وصفها **هاسكيل بلوك** ـ « تمثل تحولا شاملا فى عالم الدراما وتمثل عودة حقيقية لعناصر المسرح الأولى فى أبسط وأنقى صورة » كما أنها تمثل أيضا نقطة البداية لما عرف فيما بعد بالمسرح الشامل •

موريس ميترلنك :

فى عام ١٨٩٠ أنشأ الشاعر **بول فورت** ـ وكان من أنصار المدرسة الرمزية والمخلصين لمبادئها ـ مسرحا جديدا فى حى مونبارناس أسماه **تياترميكست** (وأسمى فيما بعد **تياتردار** ـ أى مسرح الفن) ـ ورغم أن هذا المسرح لم يكتب له الاستمرار الا أنه اكتسب شهرته التاريخية من ارتباطه بالمسرحيات الرمزية للكاتب البلجيكى الأصل **موريس ميترلنك** ـ تلك المسرحيات التى أخرج العديد منها ـ مثل **بلياس وميليساند** ـ المخرج الفنان **لونييه بوبى** وكان صديقا مقربا للشاعر **مالارميه** •

ولد **ميترلنك** فى مدينة **جنت** التاريخية ببلجيكا عام ١٨٦٢ • ولعل طفولته فى تلك المدينة نمت فيه حب العصور الوسطى بكل ما ارتبط بها من أساطير وغموض ـ ورغم قراءته المستفيضة فى أدب المدرسة الواقعية والطبيعية الا أنه كان يميل الى التصوف بطبيعته فكثيرا ما ارتاد فى شبابه حلقات التنويم وتحضير الأرواح كما أبدى اهتماما شديدا بالساحر المشهور حينذاك **هوديني** الذى أظهر قوة خارقة فى السيطرة على العالم المادى وقدرة على الاتصال بالعالم الغيبى • وأدت طبيعة **ميترلنك** المتصوفة واهتمامه بالغيبيات الى التقائه مع الرمزيين فى الثورة على الواقعية والطبيعية والمادية والتطلع الى مسرح ينفذ خلال العالم المادى ليصور أسرار الروح •

كتب **ميترلنك** عام ١٨٩٦ فى كتابه **كنز البسطاء** ينادى بضرورة ايجاد نوع جديد من الدراما ـ تعتمد على تصوير المشاعر والرؤى الداخلية التى لا تتبلور الا فى لحظات الصمت وانعدام الحركة الخارجية ـ « ان ما أتطلبه فى المسرحية هو أن تعالج الهواجس والتوقعات والهواتف ... اننى أتطلع الى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات الصمت البليغة » . (ترجمة **د. فايز اسكندر**) .

وقد حاول **ميترلنك** فى مسرحياته فى تلك الفترة ـ مثل **الدخيل** و**بلياس وميليساند** و**العميان** و**الأميرة مالين** ـ أن يخلق هذا النـــوع الجــــديد من الدراما ـ ففى هذه المسرحيات تتعطل الحركة الخارجية وينتقل الحدث الى داخل الوجدان . وتصور هذه المسرحيات فى مجموعها رؤية خاصة تقترب من الصوفية لوحدة الانسان وانعزاله وخوفه الدائم من المجهول والقوى الغيبية التى تتحكم فى مصيره . ففى مسرحية **الدخيل** مثلا تجد أسرة تجلس حول مائدة وتنتظر موت الأم التى تحتضر فى غرفة مجاورة . وتكمن الدراما كلها ـ كما يقول **د. فايز اسكندر** ـ « فى لحظات الاستغراق والتأمل تتخللها الاختلاجات النفسية التى تهز أفراد العائلة الجالسين حول المائدة اذ يتبين كل منهم حقيقة وجوده وحقيقة من حوله من خلال فكرة الموت أو الرحيل .. والتى تشرف على المسرحية باعتبارها الشخصية المحـــورية « **موريس**

ميترلنك والمذهب الرمزى فى المسرح ـ مجلة المسرح ـ مايو ١٩٦٦ » ٠

وفى مسرحية **العميان** يتكرر نفس الحدث الداخلى ٠ فهى تصور حيرة وتخبط مجموعة من العميان يضلون الطريق فى غابة كثيفة بعد موت القس الذى كان يرشدهم ٠ لقد كان **ميترلنك** يحاول دائما فى مسرحياته **أن** « يجسد الانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محســـوس » **(د٠ فايز اسكندر)** وقد نتج عن هذا تجاهل عنصرى الزمان والمكان فالشخصيات فى مسرحه ليسوا أشخاصا لهم معالم محددة وماض وتاريخ ميلاد ويعيشون فى مكان وزمان محدد بل هم أفكار روحية تتصـــارع فى محاولة لاستشفاف دورها فى الوجود وتوحدها مع النفس العليا للكون ٠

كتب **ميترلنك** : « لكى يتعلم المرء أن يحب عليه أن يتعلم أولا أن يرى ٠ قالت لى صديقة يوما ـ عشت عشرين عاما الى جوار شقيقتى ولكنى رأيتها للمرة الأولى لحظة وفاة والدتنا ٠٠ كان من الضرورى أن يفتح الموت فى عنف أبوابه الأبدية حتى يتسنى لنفسين أن ترى أحداهما الأخرى فى شعاع من الضوء اللانهائى » **(كنز البسطاء)** ٠ لهذا كان الموت دائما بطلا فى مسرحيات **ميترلنك** الرمزية ٠ فالموت يواجه الانسان بالمستحيل ٠٠ بعالم ما وراء القبر لفترة وجيزة ٠٠ فتتصـــل النفس البشرية بهذا العالم وتدرك

حقيقتها الروحية .. تلك الحقيقة التى دأب الرمزيون فى البحث عنها متلمسين شتى الطرق .

وتعتبر مسرحيات ميترلنك والمسرحيات الرمزية عموما من أصعب المسرحيات اخراجا فهى تعتمد اعتمادا كبيرا على الايقاع والاضاءة لابراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التى تساعد على تجسيد المعانى . وربما كان من حسن الحظ أن ظهر فى ذلك الوقت ابان ازدهار المسرح الرمزى سواء على أيدى ميترلنك أو من تأثروا به مثل اندريه أوبى و جـ. جـ. برنار (اللذين انشأ معا فيما بعد مسرح الصمت) ربما كان من حسن الحظ أن ظهر حينذاك مهندس الديكور العبقرى أدولفى أبيا الذى استحدث أساليب جديدة فى الاضاءة والتصميم المسرحى وأحدث ثورة فى شكل خشبة المسرح .

المسرح الرمزى خارج فرنسا :

ولم يقتصر تأثير النظرية الرمزية فى المسرح على فرنسا وحدها اذ سرعان ما انتشرت فى أوروبا فانعكست فى أعمال ستريندبرج الأخيرة مثل مسرحية الحلم وسوناتا الشبح وفى أعمال هنريك ابسن الأخيرة مثل البناء العظيم وعندما نحيا نحن الموتى ـ تلك المسرحيات التى ربط فيها ابسن العالم المادى بالعالم الغيبى فى وحدة الرمز المتعدد

الاصداء بحيث يلقى كل من العالمين أضواء على الآخر ·
كذلك وضح تأثير المدرسة الرمزية في أعمال الشـــاعر
الأيرلندى **ويليام بتلر بيتس** خاصة فى مسرحياته المسماة
« تمثيليات كتبت للراقصين » والتى حاول فيها أن يصور
عالما علويا نورانيا تتخاطب فيه الأرواح والتى غلب عليها
طابع شاعرية الحركة التى استقاها **يبس** من المدرســة
الرمزية وأيضا من المسرح اليابانى المعروف باسم « النو »
الذى يعتمد على الايقاع والموسيقى والتمثيل الصامت ·
وفى أيرلندة أيضا تأثر الكاتب المسرحى **سينج** بالمدرسة
الرمزية غير انه فضل فى مسرحياته أن يتبع الطريق الذى
سلكه **ابسن** فى عدم اسقاط البعد الواقعى للدراما واستخدام
الرمز كوسيلة لاعطاء العالم المادى بعداً روحيا ·

ان المسرح الرمزى الذى تبلور على أيدى **ميترلنك**
وييتس وستريندبرج من ناحية وعلى أيدى **ابسن وسينج**
من ناحية أخرى يوضح لنا تيارين أساسيين فى النظرية
الرمزية : التيار الأول يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس
ما هو الا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه وعادة ما يترجم
هذا الاعتقاد دراميا عن طريق الغاء المستوى الواقعى للحدث
بحيث يقترب العمل الدرامى من القصيدة الشعرية · والتيار

الآخر يعكس الاعتقاد بأن العالم الروح وعالم المادة يتداخلان في كل أكبر يشمل كل شيء ـ والترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الاوقعى مع اعطائه بعدا روحيا أو رمزا يشكل معنى أبعد وأعمق وأكثر دواما للحدث الخارجي بحيث يصبح الحدث الخارجى العارض الخاضـــع لنصرى الزمان والمكان العارضين رمزا لحقيقة انسانية ثابتة لا تخضع لاى متغيرات ٠

المستقبلية

فى عام ١٩٠٩ أعلن **فيليبو توماسو مارتينى** تكوين الحركة المستقبلية فى الفن والأدب عندما نشر وثيقته التاريخية الشهيرة « اشهار تكوين واعلان مبادئ الحركة المستقبلية » .

ورغم ان الحركة المستقبلية ترتبط أساسا فى أذهان الكثيرين بالفنون التشكيلية الا اننا نجد أن روادها الأوائل قد اهتموا اهتماما كبيرا بالدراما المستقبلية حيث قام رائدان أساسيان من رواد المستقبلية فى الفن التشكيلى وهما **جياكوموبالا وامبرتو بوتشينى** بكتابة العديد من النصوص المسرحية التى أصبح لها الآن قيمة تاريخية كبيرة رغم قيمتها الفنية المحدودة .

وتتركز أهمية الحركة المستقبلية فى أنها كانت حركة رائدة فى عالم المسرح الأوربى شجعت التيار التجريبى والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة مما أدى الى نشأة مدارس أخرى تتميز بانفصالها عن الواقعية والموضوعية مثل الدادية والسيريالية والبنائية الروسية

ومسرح العبث . وكان ظهور هذه المدارس له أكبر الأثر فى اثراء وتنويع الحركة المسرحية فى أوربا فى القرن العشرين حتى أننا نجد كاتبين مبدعين مثل **براندللو وثورنتون وايلدر يدينان** بالكثير لمبادىء الحركة المستقبلية .

وقد تميزت مسرحيات الكتاب المستقبليين والتى بلغت ذروتها فى الشهرة والانتشار فى أواخر العشرينات بتركيزها على العالم الوجدانى الخاص للانسان مما أكسب بعض هذه الأعمال صفات الشاعرية والرمزية . واهتم كتاب هذه المدرسة فى أعمالهم بتصوير الحالات النفسية وحالات الجنون خاصة بغرض أحداث نوع من الصدمة عند المشاهد وأيضا لأنهم وجدوا مثل تلك الحالات الوجدانية المضطربة قالبا مناسبا لتجسيد معان فلسفية وميتافيزيقية تجسيدا شاعريا مستخدمين الرمز والاستعارة كما يتجلى ذلك فى مسرحية « مجانين متجولون » .

وقد نتج عن التركيز الشديد على النفس البشرية باعتبارها المكان الوحيد الذى يمكن أن يكون مسرحا لأى أحداث حقيقية ظهـــور مسرحيات لا تنتمى الى أى بيئة موضوعية سواء واقعية أو متخيلة . نجد ذلك فى مسرحية « الملل » التى يظهر فيها بوضوح اهتمام الكاتب « بالتجسيد المسرحى » لرؤية خاصة ودقيقة لحالة نفسية .

ويصف انجلو رونيونى مسرحيته هذه بأنها « النص المكتوب لحالة جسمانية » . وهذا النص كاملا لا يتعدى بضعة سطور هى :

« المسرح » : خلفية رمادية

يدخل رجل . واضح أنه متعب . يجلس ويتمطى على مقعد وثير ـ يغمض عينيه .. يسمع صوت كمان ، موسيقى جنائزية غير منغمة

من بعيد يسمع طنين .

تنزل ستارة شفافة فى الخلفية من أعلى تعتم المكان .

فحيح ملح متواصل يسمع من بعيد ..

يتوقف صوت الكمان .

تتدلى من أعلى المسرح على اليسار علامة تعجب سوداء .

يتحول الفحيح الى عواء مخيف .
أضواء زرقاء

تزداد حدة الطنين .

وفي الوسـط تتدلى من أعلى علامة تعجب أخرى بالغة الطـول

تتوقف جميع الأضواء ·

صمت تام ·

تميل رأس الرجل (استغرق في النوم)

ظـلام ·

سـتار ·

وهكذا نجد أنه قبل وصول الحركة السيريالية الى خشبة المسرح فى أوربا بفترة قام الكتاب المستقبليون بتقديم مادة تتحدى العقل والمنطق المعروف بطريقة واضحة مجسدة مباشرة ومنطقية كما لو كانوا يصـورون العالم الخارجى تصويرا واقعيا ·

وقد اعتمد الكتاب المستقبليون منذ بداية الحركة على عنصر مسرحى هام انتفع به أصحاب مدرسة الدادية من بعدهم وهو عنصر استفزاز المتفرج والموجهة المباشرة والانكار التام لمبادىء الوجود والأخلاق أو العدمية ·

ويظهر هذا العنصر بوضوح فى أعمال **فرانسسكو كانجويللو وبرونو كورا واميليو ستيميللى** كما سنرى فى النصوص التالية :

النص الأول كتبه **فرانسسكو كانجويللو** بعنوان « انفجار » ووصفه بأنه « تركيبة من عناصر المسرح الحديث » .

أما « الشخصية » فهى « عيار نارى » . . والمكان « طريق مهجور » . . بارد . ليلا والحدث « لحظة صمت ـ عيار نارى » .

ستار

ولا نجد مسرحيه **كانجويللو الأخرى** بعنوان « ليس هناك كلب » أطول كثيرا من المسرحية السابقة :

« الشخصية : شخص لا وجود له

طريق بارد ، مهجور ، ليلا

كلب يعبر الطريق » .

ستار

وربما كانت مسرحية « عمل سلبى » التى اشترك فى كتابتها **برونو كورا واميليو ستيميللى** أطول قليلا ، وهذا نصها .

« يدخل رجل ، يبدو مشغولا مهموما يخلع معطفه وقبعته ويمشي في حالة هياج شديد وهو يردد عبارة :

شيء عجيب ! غير معقول !

يستدير ناحية المتفرجين ، يبدو عليه الضيق لوجودهم ، يتقدم الى مقدمة المسرح ويقول بلهجة قاطعة :

لا .. ليس عندي ما أقول لكم على الاطلاق »

انزلوا الســـتار ..

ســـتار

تمثل هذه المسرحيات نوع العروض المسرحية التي كان الكتاب المستقبليون يقدمونها في « أمسياتهم المسرحية » التي كانت تعرض في المسارح أو أحيانا في قاعات الفنون التشكيلية في العقد الثاني من هذا القرن .

وبمرور الوقت حاول الفنانون المســـتقبلون تأكيد انتمائهم الى العالم الخاص الداخلي للعقل الانساني أو النفس البشرية وانفصـــالهم التام عن العالم الواقعي أو الموضـــوعي وذلك عن طريق التخلي عن تكنيـــك الرمز والاستعارة والنحو الى التجريد التام واللامنطقي واستخدام تكنيك التأثير الحسي المباشر بدلا من الايحاء .

ونرى هذا الاتجاه بوضوح فى مسرحية « تركيب التركيب » التى اشتـــترك فى كتابتها **جوجليلمو جانيللى ولوسيانو نيكاسترو** وفيما يلى نصها ٠

« مسرح خال ، ممر طويل مظلم فى آخره مصباح أحمر يضىء ويطفىء من بعيد جدا »

ويظهر شعاع أبيض يفرش الممر كما لو كان بساطا بطول الممر ٠

تمر خمس ثوان ٠

عيار نارى من مسدس ، صرخة

أصـــوات

صيحات متداخلة ٠

وقفـــة ٠٠

ضحكات امرأة تتردد ٠

فى نفس الوقت نسمع صـوت باب يفتـح بعنف ويظهر ضوء قوى باهر يخطف أبصار المتفرجين ٠

تنفصل الستارة الأمامية عن المسرح وتسقط » ٠
ورغم غرابة هذه المسرحيـة الا أننا نجـد أنها مازالت

تحتفظ بالحد الأدنى من الترابط بين العناصر المسرحية التى تكونها مثل الترابط عن طريق التداعى بين الطلقة النارية والصرخة التى تليها . مثل هذا الترابط الوجدانى لم يستمر طويلا . فمع تطور المستقبليين نجد أن بعض المسرحيات قد انتفى منها تماما مثل هذا الترابط واستبدل بعلاقات تشكيلية بحتة ولا منطقية مثل تلك العلاقات التى نجدها بين التكوينات والألوان فى اللوحات التجريدية .

وربما كانت أكثر المسرحيات تعبيرا عن هذا الاتجاه التجريدى البحت الذى استقاه المستقبليون من الفن التشكيلى وحاولوا تطبيقه فى المسرح هى مسرحية « ألوان » التى كتبها **فورتيوناتو ديبرو ووصفها** بأنها « تركيبة مسرحية تجريدية » وكذلك مسرحية « **الشهوانية الآلية** » بقلم **فيليا** ومسرحية « الأيدى » التى اشترك فى تأليفها كل من **برونو كوراوفيليبو توماسو ماينيتى** . وفى كل من هذه المسرحيات الثلاث نجد أن اللون والصوت والشكل الهندسى والحركة التشكيلية هى العناصر المسرحية الوحيدة .

فمثلا فى مسرحية « ألوان » يتكون المنظر من « حجرة مكعبة زرقاء خاوية ، ليس بها نوافذ أو أبواب »

أما الشخصيات فهى « أربع فرديات مجردة » كما يصفها المؤلف :

١ ــ الرمادى : من البلاستيك ، ديناميكى ، بيضاوى

٢ ــ الأحمر : من البلاستيك ، مستطيل ، ديناميكى

٣ ــ الأبيض : من البلاستيك ، ذى خطوط طويلة ورأس مدبب حاد .

٤ ــ الأسود : متعدد الدوائر ، وتتحرك هذه الوحدات حركة آلية عن طريق خيوط مستترة . ولكل وحدة من هذه الوحدات صوت منفرد ، فللأسود صوت عميق حنفى وللأبيض صوت حاد رفيع سهل الانكسار . أما الرمادى فله صوت حيوانى ، وللأحمر صوت جهورى يشبه الهدير . ويستخدم المؤلف هذه الأصوات استخداما صوتيا بحتا بمعنى أنه ليس هناك حوار أو كلمات بالمعنى المفهوم . فكل وحدة على المسرح تصدر أصواتا لا معنى لها والاختلاف الوحيد يمكن فى نوعية وكثافة الصوت . وفى استخدام كل وحدة لحرف متحرك معين يتكرر . فبينما يستخدم الأسود مثلا حرف الواو فى كلمات مثل « دو ، بلوم ، دوم ، دون ، كوم ، يوم » نجد الأبيض يستخدم الياء فى كلمات مثل : زين ، تلى ، فين ، ولين ، وهكذا . بحيث تكون المسرحية مجموعة متداخلة من الأصوات والأشكال بدون كلمة واحدة لها معنى .

ويستخدم المؤلف للاشارة الى الحوار هنا عبارة « الكلمات المتحررة » ـ أى المتحررة من المعنى .

ورغم وجود نوع مما يمكن اعتباره حوارا مفهوما فى مسرحية فيليا المسماة « الشهوانية الآلية الا أن هذا الحوار لا يجىء على لسان أشخاص وانما على لسان أشكال هندسية .

فخشبة المسرح تتكون من خمس مستويات معدنية تتدرج ألوانها من الأسود الى الرمادى الى الأبيض فى الخلفية ـ ويتوسط المسرح شكل حلزونى أحمر يمثل « الروح » ويصل الى أعلى المسرح وعلى اليمين نجد شكلا تكعيبيا يمثل « المادة » وعلى اليسار نجد أشكالا هندسية متنوعة الألوان تكون فى مجموعها شكل آلة وتمثل « الفعل » أو « الحركة » ويصاحب كل شكل من تلك الأشكال اضاءة معينة فللشكل الحلزونى ضوء أحمر يتحرك فى شكل ملتو الى أعلى وللمكعب ضوء أبيض ينتشر فى دوائر متوالية وللآلة ضوء أصفر يأتى فى اهتزازات منتظمة بحيث يوحى بحركة تروس الآلة . وبينما تقتصر حركة الأشكال الهندسية على الفترات التى يتكلم فيها كل منهم نجد أن حركة المستويات المعدنية واهتزازاتها مستمرة طوال العرض ويفسر الكاتب هذه الحركة بانها تعبر عن تطور البيئة المستمر .

وعندما يرفع الستار يستخدم المؤلف ثلاث مراوح لارسال تيار من الهواء البارد من ثلاث جهات فى صـــالة العرض ويصاحب ذلك صوت معدنى متنافر خافت جدا ٠

وكما تتميز الشخصيات التشكيلية ـ اذا جاز هذا التعبير ـ بأضواء متميزة ٠٠ نجدها أيضا تتميز بأصوات متنوعة فللحلزون صوت حاد واضح مذكر ٠ والمكعب صوت عذب مؤنث بينما تنـطق الآلة بصـــوت مستو غير منغـم لا شخصية محدودة له ٠ وتتكون المسرحية من ثلاثة مقاطع من الحوار ، لكل شكل هندسى مقطع ، وتنتهى بأصوات مختلطـة لا معنى لها بينما يتحرك كل شـكل فى اطاره المحدد فى البداية ٠٠ وتتحرك المستويات المسرحية ويملأ المسرح تيار من الهواء الساخن بدلا من الهواء البارد أما فقرات الحوار فهى كالآتى :

« الحلزون (فى صوت رجل) : استحوذ الاهتمام بالتوسع الآلى على الرجل واستخدمت الحاجة روح الحسية فى تكوين بيئة غنية ، وتشبه رغبة التعويض الحارة عند الانسان فى ضراوتها الذكور الذين نجحوا فى الغاء الأنا المســفلته على طـريق المستقبل ، أصبح كل شىء هندسى وواضح ولا يمكن الاستغناء عنه ٠ يالروعة الجنس المصطنع الذى أحل السرعة مكان الجمال ٠

المكعب (فى صـــوت امرأة) : تتعطش المادة العذراء التى لم يتم تكوينهـا بعـد الى الحب تصيبنى نوبات من الرغبة الشديدة فى أن أستسلم لذراعى الروح العنيفتين ـ تلك الروح التى تعطينى قوة وحركة وخفة ·

الآلة : الهدف هو الحركة ·· الفعل ·· الانتاج ·· التعديـل ··· التفوق على الذات يشرب العـالم أكسجين الآلات ولا تشبع رئتيه ويغنى بصوت أقوى ·

ويصاحب صوت الآلة كلمات ·· فرم تا ، فرم تا ·· تاتا ، بينما تصاحب صوت الحلزون كلمات ·· تى تا تم تى تاتم ··

أما مسرحية « الأيدى » فتعتمد أساسا على الحركة : فابطال المسرحية مجموعة متنوعة من الأيدى ·· أيدى رجل وامرأة وطفل وعامل وأيدى خشنة وأيدى ناعمة · تقوم هذه الأيدى بحركات مختلفة من خلف ستار مشدود بطول مقدمة المسرح بحيث لا يظهر ســواها ، وتقوم بحركات تعبيرية مختلفـة تمثل حالات نفسية متعددة مثـل العنف والدعاء والحنين والحزن الشـديد والطفولـة والمداعبـة وتنتهى بكفى رجل يقومان بحركات تـدل على الاستهزاء والسخرية الشديدة من المتفرجين وتسدل الستار ·

وكان الكتاب المستقبليون يحرصون فى مسرحياتهم على مبدأ التلازم الزمنى لأحداث مختلفة ومؤثرات مسرحية

متعددة وكذلك على مبدأ تعدد الوسائل والمؤثرات المسرحية مما أدى الى ادخال عناصر جديدة الى المسرح مثل كشافات الاضاءة ومؤثرات حسية أخرى مثل المراوح والمحركات وخلافه · كما رفض المستقبليون فى عروضهم العلاقة التقليدية بين المتفرج والعرض المسرحى بحيث حرصوا على تكسير الحائط الرابع الوهمى ، فنجد فى بعض المسرحيات صعوبة شديدة فى تمييز الممثلين من الجمهور كما حدث فى مسرحية « راديو سوكبيا » التى كتبها **كانيوديللو وبترولينى** والتى مثلت وسط المتفرجين وليست على خشبة المسرح عام ١٩١٦ · وفى مسرحية أخرى **لكانيوديللو** بعنوان « الضوء » ويصعب جدا التفرقة بين الممثلين والمتفرجين ويتم استفزاز الجمهور لاخراج وتمثيل العرض بأنفسهم ·

وتتجلى رغبة المستقبليين فى تكسير الحدود المعروفة والتقليدية للعرض المسرحي فى أوضح صورة فى فكرة انشاء « مسرح الهواء » ـ ابتدع هذه الفكرة طيار ايطالى يدعى **فيديلى ازارى** · وقد قام **أزارى** فعلا بتقديم عروض هوائية فوق بوسيتو أرسيتزيو فى ربيع عام ١٩١٨ · وأصدر فى العام التالى لذلك ـ فى ١٤ ابريل فى مدينة ميلان ـ اعلانا بانشاء ما أسماه « بمسرح الهواء المستقبلى » · وعاونه فى ذلك مؤلف موسيقى طليعى يدعى **لويجى روسولو** ـ وكان دور **روسولو** ينحصر فى محاولة التحكم

فى الأصوات التى تصدرها محركات الطائرات بحيث تصبح الطائرة آلة موسيقية متحركة أثناء طيرانها .

والدراما الهوائية المستقبلية كما تخيلها أزارى مسرحها السماء وشخصياتها الطائرات التى يمكن التحكم فى أصواتها وحركتها بحيث تقدم عرضا دراميا كاملا عن حوار ورقص وتمثيل صامت ومؤثرات سمعية وبصرية . وقد قام أزارى فى إعلان انشاء مسرحه الهوائى بتصنيف أنواع الطائرات وتحديد الأنواع التى تلبس بجور المرأة وتلك التى يمكن أن توحى بالرجولة .

كما قام بتصنيف الحركات وايحاءاتها المختلفة فمثلا الحركة الصاعدة توحى بالأمل والطموح والحركة الدائرية السريعة توحى بالضيق والحركة الهابطة السريعة كسقوط أوراق الخريف توحى بالحنين والحزن .. الخ . كما اقترح أزارى استخدام الدخان الملون والروائح المعطرة والأوراق الملونة والصواريخ والعرائس والبالونات المتعددة الأشكال فى مثل هذه العروض . هذا الى جانب استخدام أصوات الطائرات المعدلة بحيث تكون منغمة ومعبرة .

واقترح أزارى أن يقوم بكتابة نصوص العروض الهوائية ـ أو كما أسماها القصائد الهوائية ـ أساطين الحركة المستقبلية مثل كورا وستيميلى وماريني وغيرهم .

نستطيع اذن أن نقول أن الكتاب المستقبليين كانوا يهدفون الى تكسير قواعد المسرح التقليدية التى كانت فى نظرهم تمثل زيف المنطق والأفكار والتقاليد المتوارثة • وفى محاولتهم لايجاد تقاليد مسرحية جديدة حاولوا انشاء ما أسموه بتجربة مسرحية تركيبية متكاملة تتميز بالديناميلية وعنصر التلازم الزمنى والتداخل بين الأحداث والمشاعر والتجارب وحاولوا استغلال جميع امكانيات المسرح الحسية والاستغناء عن الشخصية واللغة والحدث بالمعنى التقليدى فى الدراما.

واعتبر المستقبليون أعمالهم وحدات شعورية منفصلة تماما عن الواقع والمنطق التقليدى وتتمتع بقوانينها الخاصة ومنطقها الخاص الذى يختلف تماما بل ويهدف الى تكسير قواعد التفكير المنطقى المعتاد • وكانت مادتهم المفضلة هى النفس البشرية بحالاتها الوجدانية المتعددة وقواها الخفية وجنونها ونحوا الى التجريد والتجسيد المسرحى فى تصوير كل ذلك •

الدادية :

فى ابريل عام ١٩١٦ فى مقهى صغير بمدينة زيورخ التقى ثلاثة أصدقاء : شاعر المانى يدعى **تريستان تزارا** ، ورسام ألمانى يدعى **هانز آرب** ، وشاعر مجرى اسمه **ريتشارد هولسنبك** •

تطرق الحديث بين الأصدقاء الثلاثة الى طبيعة الفن ، واحتدمت المناقشة والتقى الفنانون الثلاثة فى احساسهم بالسخط الشديد على الخلط والقصور الذى ساد مفاهيم طبيعة الفن فى ذلك الوقت · ووجد الثلاثة أن الحل الأمثل هو تكوين حركة فنية جديدة يجدون فيها متنفسا لآرائهم وتصوزاتهم بالنسبة للفن وطبيعته ودوره · وواجهتهم مشكلة البحث عن اسم لهذه الحركة فما كان منهم الا أن أسرعوا باحضار دائرة المعارف واعتنقوا أول كلمة صادفتهم وكانت كلمة (دادا) وتعنى بالفرنسية « حصان خشبى » وبالروسية « نعم ·· نعم » ·

وشهدت مدينة زيورخ فى نفس العام أول عرض مسرحى لحركة الدادية · فى ذلك العرض التاريخى حدث التـالى :

وقف الفنانون الثلاثة على المسرح وأخذوا يحدثون ضجيجا مفزعـا مستخدمين مفـاتيح معدنية وصناديـق خشبية · واستمروا فى ذلك حتى ثارت ثائرة المتفرجين · بعد ذلك شرع صـوت فى القاء بعض قصـائد آرب وكان الصوت يأتى من تحت قبعة بالغة الضخامة على شكل قمع سكر · بينما أخذ هولسنبك ينشد قصائده فى صـوت أقرب الى الصراخ ما يفتأ يعلو ويغلو تصاحبـه فى ايقاع منتظم دقات تزارا على طبلة كبيرة · تلا ذلك رقصـة قام بها هولسنبك وتزارا قلدوا فيها حركات وأصوات صغار

الدببة ثم ارتديا جوالين وقبعتين طويلتين ومشيا يتبختران بين المتفرجين .

(من كتاب « روح الدادية فى الرسم » للكاتب جورج هوجنيه — ١٩٢٤) .

والدادية كما يتضح من ذلك العرض الغريب حركة تهدف الى تحطيم القواعد المعروفة للفن بل وللعقل والتفكير . فهى أساسا حركة هدم تقوم على اعتناق مبدأ العدمية وانكار جميع القيم والمفاهيم والأشكال الفنية والأنظمة سواء منها المتوارثة والمعاصرة . وربما كان هذا هو السبب الأساسى الذى أدى الى قصور واضمحلال تلك الحركة الفنية وعجزها عن انتاج أعمال مسرحية لها صفة الاستمرارية . اذ أن الداديين ركزوا كل جهودهم فى الهدم دون محاولة ايجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية أو اجتماعية جديدة لتحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة . حتى أننا نجد أنه عندما حاول بعض اتباع الدادية الاتجاه بالحركة نحو الايجابية — بمعنى ايجاد مفاهيم جديدة تهدف الى بناء أشكال فنية جديدة — لم يجدوا مفرا من نبذ الحركة كلية وتأسيس حركة جديدة على أيدى أندرية بريتون وهى الحركة السريالية ، أى أن الدادية نشأت كحركة عقيمة لا تحمل فى طياتها بذور التجديد والتطور .

وتتجلى النزعة العدمية الهدامة للدادية بوضوح فى الاعلان الشهير بانشاء الحركة للدادية الذى صدر عام ١٩١٨ وفيه يقول **تريستان تزارا :**

الدادية : هي كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمر فكرة الأسرة ·

الدادية : هى كل احتجاج بالقبضات يوجه الانسان فيه كل كيانه نحو التدمير والتخريب ·

الدادية : هى التعرف واعتناق جميع الوسائل والأساليب التى يرفضها ذلك المجتمع المخزى الذى يؤمن بالحلول الوسط واللياقة فى التصرفات ·

الدادية : هى الغاء المنطق باعتباره النغمة العقيمة التى يرقص عليها من يفتقرون الى ملكة الابداع ·

الدادية : هى عدم التورع عن استخدام كل شىء وجميع الوسائل والمشاعر والرؤى والمبهمات فى الحرب لارساء قواعدها ·

الدادية : هى الغاء الذاكرة ·

الدادية : هى الغاء علم الآثار والتاريخ القديم

الدادية : هى الغاء فكرة المستقبل :

الدادية : هى الايمان المطلق التام بكل آلة تتفتق عنه القريحة بصورة تلقائية ·

ونجحت كلمات **تريستان تزارا** النارية فى اجتذاب اهتمام المثقفين فى ذلك الوقت حيث صادفت مبادئها العبثية الهدامة هوى فى نفوس الكثيرين منهم ، خاصة أولئك الذين اشتركوا فى « المذبحة المسماة بالحرب العالمية الأولى » والتى كان لها أكبر الأثر فى زلزلة ايمانهم بالعقائد والقيم والمبادىء والنظم التى كانوا يثنون بها من قبل ·

من أمثال هؤلاء المثقفين **أندريه بريتون** الذى قام فور عودته من الحرب بانشاء مجلة أسماها « ليتراتور » (الأدب) بمعاونة **لوى اراجون وفيليب سوبول** · وكان **لبريتون** الفضل فى اضفاء قدر من الجدية على الحركة **الدادية** عندما اقترح على زملائه أن ينضم **تزارا** الى هيئة تحرير المجلة ·

وأدى ذلك الى ازدهار الحركة الدادية ، ونشط أعضاؤها فى اصدار الاعلان تلو الاعلان لاشهار مبادئها وفى اقامة المعارض الفنية وتقديم العروض المسرحية · وكثيرا ما كانت تختلط المعارض الفنية بالعروض المسرحية كما حدث فى معرض (للكولاج) أقامه **ماكس ارنست** فى أحد الحوانيت حيث أقام فى القبو مسرحا صغيرا وأطفئت الأنوار وترامت الى أسماع الرواد أنات مخيفة من خلف باب خفى بينما اختفى أحد الداديين خلف أحد الدواليب

وأخذ يقذف المتفرجين بأقذع السباب · في تلك الأثناء كان الداديون – الذين كانوا يقدمون عروضهم بأنفسهم دون اللجوء الى ممثلين محترفين – يسيرون بين المتفرجين متجملين من ربطات العنق ومرتدين قفازات بيضاء · كان **اندريه بريتون** يمضغ أعوادا من الثقاب أما **ريبيمون ديسان** فكان يصرخ قائلا بأن السماء تمطر على احدى الجماجم واراجون يموء كالقطة ، بينما انشغل **سوبول** مع **تزارا** يلعب « الاستغماية » بين المتفرجين · أما **بنجامين بريه** و**تشارشون** فكانا يتصافحان بصورة آلية منتظمة مرة كل دقيقتين · وعلى عتبة الباب وقف **جاك ريجو** يعد بصوت عال العربات المارة بالشارع واللآلىء على صدور المتفرجات ·

لقد ركز الداديون كل جهودهم على السخرية من كل الأحداث مهما بلغت جسامتها وفي الهجوم على جميع معتقدات الطبقة البرجوازية وعلى أحداث الشغب والفضائح في كل مكان · ولم ينج من هجومهم وتسفيههم أي شيء حتى ذواتهم فمثلا بالرغم من أن **تزارا** كان أساسا شاعرا نجده في أحد الصالونات الأدبية التي دعي اليها يتمادى في تسفيه فكرة القاء الشعر فيمسك باحدى المقالات في الصحيفة اليومية ويقرؤها كما لو كانت شعرا يصاحبه في ذلك ايقاع من الأجراس والشخاليل ويستمر حتى يثور الحاضرون من قسوة الضجيج · أما لوحات الرسامين منهم

فكثيرا ما كانت تعلوها جمل وعبارات فاضحة . وحتى الدعوة لمبادئهم نفسها تعرضت للسخرية والتسفيه من جانبهم اذ كثيرا ما كانوا يجمعون الناس ليقرأوا عليهم اعلان مبادئهم ويقومون أثناء ذلك بقذف المستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية .

واستمر الجنون ، ذلك الجنون الذى وصفه **هانز آرب** بأنه نتاج جنون العصر جنون يحاول بوسائله الاستفزازية القاسية التعبير عن الغضب الجامح والحزن المرير لما أصاب البشرية من معاناة واذلال ، جنون يهدف الى تغيير جذرى فى كل شىء . وبلغ الجنون ذروته عندما رسم **مارسيل دوشامب** لوحة الموناليزا واضاف لها شاربا واشتغل **شفايترز** بجمع القمامة بغرض استخدامها فى الرسم والنحت ، واتبع **هانز ريشتر** عادة الرسم ليلا حتى لا يتمكن من تمييز الألوان التى يستخدمها .

بيد أن الجنون استنفذ طاقاته . وبدأ بعض الداديين يشعرون بالملل من تلك المحاولات المستمرة العقيمة لاستثارة واستفزاز المجتمع ويحسون بالاحباط لافتقار الحركة الى أى قيم ايجابية فكرية أو مسرحية ، وكان **بريتون** من أوائل الداديين الذين قرروا الانفصال عن الحركة . وكان عقابه على ذلك « علقة ساخنة » تلقاها أثناء تظاهره ضد أحد عروض **تزارا** فى يوليو عام ١٩٢٣ . بعد

ذلك أعلن **بريتون** انفصاله رسميا عن حركة الدادية بأن أصدر منشورا بعنوان « فلنترك كل شيء » دعا فيه الفنانين الى نبذ الدادية ، وتلا ذلك بخطوة ايجابية وهي تأسيس حركة جديدة أسماها (السريالية) تمجيدا **لجيوم أبولينير** الذي كان أول من ابتدع لفظ السريالية في مجال الفنون عندما وصف مسرحيته « أثداء تيريسياس » التي عرضت عام ١٩١٧ بأنها دراما سيريالية . وكان **ابولينير** قد توفى في عام ١٩١٨ .

واذا استعرضنا انجازات الحركة الدادية منذ نشأتها عام ١٩١٦ وحتى بداية اضمحلالها عامي ١٩٢٢ - ١٩٢٣ نجد أنها قد قدمت في مجال الفن التشكيلي بعض الأعمال الفنية العظيمة ولكنها فشلت في مجال المسرح والدراما ولم يبق لها سوى قيمة تاريخية ، وربما كان انجازها الكبير هو الهدم . فقد ساهمت مع بعض الحركات الفنية المواكبة لها في كسر الجمود الذي أصاب الأشكال المسرحية وفي ارساء روح التجريب والاستكشاف ومما يستحق الذكر أيضا أن الداديين قد استحدثوا بعض العناصر المسرحية التي استمرت بعد اضمحلال الحركة ولعبت دورها في المسرح المعاصر . من هذه العناصر استخدام الرموز الشاذة المضحكة وادخال لغة العبث الى المسرح وتعرية البلاغة الأدبية الكاذبة اللا درامية وكسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرج وادخال الحوار الكونترابنطي

الى المسرح بمعنى قيام عدة أشخاص على المسرح بالقاء مونولوجات أو اصدار أصوات مختلفة فى وقت واحد بحيث تكون النتيجة تركيبة شعرية موحدة وهو تكنيك مستعار من الموسيقى أصلا ٠

وربما كان فشل الدادية فى الخلق الايجابى أو تقديم رؤية مسرحية متكاملة وانغلاقها فى مدار العدمية أمرا محتوما أملته طبيعة العصر أو الفترة الزمنية المحددة التى نشأت فيها وهى سنوات الحرب العالمية الأولى ٠

السريالية

تدين الحركة السريالية باسمها للكاتب الفرنسي جيوم ابولينير . كان ابولينير أول من استخدم هذا اللفظ في وصف عمل مسرحي : كان هذا العمل عرضا دراميا موسيقيا راقصا كتبه **جان كوكتو** وأخرجه **دياجليف** وصمم ملابسه ومناظره الفنان الشهير **بابلو بيكاسو** ووضع موسيقاه المؤلف المعروف **ساتي** وصمم رقصاته **ماسين** وعرض في باريس عام ١٩١٧ بعنوان **الاستعراض** .

وفي شهر يونيو من نفس العام قدم مسرح تياترموزبيل مسرحية **أثداء تيريسياس** وكان **ابولينير** قد بدأ كتابتها عام ١٩٠٣ تحت تأثير سلسلة المسرحيات التي كتبها **الفريد جارى** في أعوام ١٨٩٦ و ١٨٩٧ و ١٨٩٨ حول شخصية وهمية تدعى **الملك أوبو** وأثارت ضجة كبيرة في الأوساط المسرحية الباريسية لجدتها وغرابتها .

وقد أرفق **أبولينير** بمسرحيته **أثداء تيريسياس** عندما أتمها عام ١٩١٧ مقدمة وصف فيها المسرحية بأنها « دراما سيريالية » .

وفي البرولوج الذى يسبق رفع الستار يقول **أبولينير** أن مسرحيته تهدف الى « بعث روح جديدة فى المسرح ـ روح من المرح والترف ـ بدلا من روح التشاؤم التى سيطرت عليه قرابة قرن كامل والتى ملها الجمهور » ·
ويضيف أنه كان يتمنى لو عرضت مسرحيته هذه « على مسرح دائرى به خشبة مسرح تتوسط المتفرجين واخرى تحيط بهم فى شكل دائرى حتى يتثنى توزيع ومزج كل عناصر العرض ـ من أصوات وحركات وألوان وصراخات وموسيقى ورقصات وشعر وأكروبات وكورس ولوحات وديكورات مركبة ـ مزجا سليما قد يتنافى مع الواقع المألوف ولكنه يتفق ومتطلبات هذا النوع الجديد من الفن الذى نقدمه » ·

وعندما ترتفع الستار عن المشهد الأول من هذا العرض نرى منظرا يمثل أحد الأسواق فى **زنزبار** ، وفى خلفية المسرح يجلس أحد الممثلين (الزوج) مرتديا الملابس القوميـة لأهل **زنزبار** وتحيط به مجموعة من الآلات الموسيقية التى تستخدم أثناء العرض لمصاحبة الممثلين · وفى مقدمة المسرح تقف تيريزا (الزوجة) ترتدى ثياب ربة منزل عادية وتحمل في يدها رموز مهنتها مثل بعض أوعية الطهى ومكنسة ·

يشتبك الزوجان فى نقاش حاد نعلم منه ان تيريزا قد ملت وضعها كزوجة تقوم بأعمال المنزل وتطيع زوجها وتنجب الأطفال وانها تريد أن تهجر كل هذا لتصبح جنديا أو ربما عضوا بالبرلمان أو وزيرا · وتقرر تيريزا أنها لن تنجب بعد الآن · وفى اللحظة التى تتفوه فيها بهذه العبارة تنبت لها فجأة لحية وينفرج ثوبها لتظهر منه بالونتين ضخمتين مكان ثدييها فتسحبهما من الثوب وتلقى بهما الى المتفرجين وتعلن أنها قد أصبحت منذ تلك اللحظة رجلا وان اسمها قد أصبح تيريسياس · ولا تكتفى **تيريزا** بذلك بل ترغم زوجها على أن يستبدل ملابسه بملابسها وترفض أن تنصت اليه عندما يحدثها عن أهمية الانجاب · وفى النهاية يقرر الزوج أن يتولى هو مهمة الحمل والولادة مادامت هى ترفضها · وهنا يتدخل الكورس بينهما بالغناء وينتهى هذا المشهد ·

وفى المشهد الثانى نرى الزوج جالسا فى السوق وحوله أطفاله يرضعهم ونعلم أنه قد تمكن فى ثمانية أيام من انجاب ما يربو على أربعة آلاف طفل (٤٠٥١) وأن المجاعة تتهدد البلاد بسبب نشاطه هذا · ثم يتقدم شرطى اليه ليقبض عليه ويضع حدا لهذا الموقف الخطير ـ وهذا الشرطى مصاب بالعقم · وهنا تتدخل عرافة بينهما وتمتدح خصوبة الزوج ونكتشف فى النهاية أن هذه العرافة ما هى الا تيريزا نفسها وقد عادت نادمة على

تمردها . وبسرعة يتحول موقف الشرطي ويعد الزوجين أنه هو الآخر سوف ينجب العديد من الأطفال ثم تهبط الستارة !

والطريف أنه عندما هاجم النقاد العرض لغرابته قام أبولينير بكتابة مقدمة جديدة للمسرحية أدعى فيها أن مسرحيته تهدف الى الدعوة لرفع معدل الانجاب لأن « رخاء الأمة يتوقف على عدد أطفالها ! » واعتبر البعض هذا الرد نكتة خبيثة من جانب أبولينير . ومهما يكن من أمر مضمون المسرحية فقد كانت **أثداء تيريسياس** من حيث الشكل أول مسرحية سيريالية . ولم يقدر **لأبولينير** أن يقوم بتجارب أخرى في هذا الشكل المسرحي الجديد اذ أنه توفى فى العام التالى ١٩١٨ .

ورغم ريادته فى هذا المجال فان السريالية لم يقدر لها أن تنتشر وتزدهر كحركة فنية على يدى **أبولينير** . ولكن كان الفضل فى ذلك لكاتب مسرحى آخر هو **أندرية بريتون** الذى بدأ بمناصرة الدادية وانتهى بالثورة عليها .

ففى عام ١٩٢٢ بدأت شعلة الدادية تخبو سريعا . وكان أحد الأسباب الرئيسية لهذا هو أن **بريتون** نفسه ـ الذى كان له الفضل فى ازدهارها ـ قد بدأ يضيق بها لعقمها الفكرى وفشلها فى أن تثمر فنا ذا قيمة ولتركيزها

المستمر العقيم على التحطيم والعدمية والتماسها أساليب الهجوم والعنف والاثارة الرخيصة دونما هدف معين ٠

وما أن حلت السنة التالية الا وكان **بريتون** قد انفصل نهائيا عن **تزارا** ـ الدادى الأكبر ـ بعد معركة عنيفة بالأيدى والقبضات (تليق حقا بأسلوب الداديين!) ٠ وأثر تلك المعركة الحامية أعلن **بريتون** انفصاله رسميا عن الحركة الدادية فى مقال شهير بعنوان « اتركوا كل شىء » ٠ ثم قام بتكوين فريق جديد أسماه « بالسرياليين » تكريما لذكرى **ابولينير** ٠

وقد كان للعالم النفسى الشهير **سيجموند فرويد** ـ خاصة نظرياته المتعلقة بالأحلام واللا شعور ـ أكبر الأثر فى انصراف **بريتون** عن الدادية وتحوله الى السريالية ٠ كان **بريتون** قد بدأ حياته بدراسة الطب ٠ ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يتابع باهتمام اكتشافات ونظريات **فرويد** فى عالم الطب النفسى وفعلا قام بعدة مراسلات مع ذلك العالم النفسى الشهير أعقبها بزيارة اليه فى مدينة فينا عام ١٩٢١ حيث تم اللقاء بينهما ٠

وقد كان لهذا اللقاء أكبر الأثر فى نفس بريتون اذ أدرك ـ كما أدرك كثير من معاصريه مثل **أندريه جيد** و **د ٠ هـ ٠ لورنس** وغيرهم ـ أن نظريات **فرويد** عن

الاحلام واللاشعور يمكن أن تفتح للفنان نافذة جديدة على النفس البشرية تعطيه رؤية أكثر ثراء وجدة . ورأى **بريتون** أن اعتناق نظرة **فرويد** للنفس البشرية وجوانبها الخفية كفيل بانتاج تجارب فنية خلاقة - ثرية وثورية في نفس الوقت - إذ الرؤية الجديدة للانسان التي حطمت النظرة التقليدية المنطقية المجددة سوف تستدعي بالضرورة قوالب فنية جديدة لبلورتها .

وتمخض ايمان بريتون الجديد عن « اعلان انشاء ومبادىء الحركة السريالية » الذي نشره عام ١٩٢٤ والذي عرض فيه مبادىء السريالية كرؤية في الحياة وفي الفن .

يقول **بريتون** في اعلانه الشهير أن السريالية هي : « الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة » .

ويقول :

« ان التعبير عن هذه الحياة النفسية المستقلة عن أى شيء خارجها - سواء جاء هذا التعبير حديثا أو كتابة سوف يكشف لنا الوظيفة الحقيقية لملكة الفكر » .

ويقصد بريتون بالفكر هنا شيئا مختلفا تماما عن التفكير العقلاني المنطقي الموجه - فالفكر - كما يراه - هو « حركة الذهن الحر بعيدا عن قيود العقل والمنطق والقيم الجمالية والأخلاقية المتوارثة » .

ويمضى **بريتون** ليقول : ان السريالية « ترتكز على الايمان بأن الأحلام أقوى من أى شىء آخر وبأن بعض أنماط التداعى الذهنى التى لم يعرها أحد اهتماما من قبل قادرة على أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق التى نصل اليها عن طريق العقل والمنطق » (« اعلان السريالية » كما نشر فى كتاب « السريالية » تأليف **باتريك والدبرج** ـ نيويورك ـ ١٩٦٥)

لهذا تدعو السريالية الى اطلاق العنان للفكر والذهن تماما وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة وترى أن ذلك كفيل بتخليص الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليه واعادة الحركة الذاتية الحرة الى النفس ٠

وانضم الى **بريتون** فى حركته الجديدة كل من **بول الوار ولوى أراجون وأنتونين آرتو واندريه ماسون وبيريه وبيكابيا** ٠

وحاول هؤلاء جميعا أن يجدوا أشكالا ووسائل فنية جديدة للتعبير عن اللاوعى وتوصلوا ـ بصورة واعية تماما ـ الى نظرية جديدة فى الجمال تجمع بين رومانسية القرن التاسع عشر كما نجدها فى **رامبو ومالا رميه** وبين الطبيعة العلمية التى سادت القرن العشرين ٠ وامتد هذا التيار فشمل التصوير والنحت ثم الشعر والنثر ثم المسرح والسينما ٠

كان بريتون يحلم بنوع من الأدب يعكس حياة النفس في الأحلام والغيبوبة والنوم • ولتحقيق هذا النوع من الأدب ابتدع « تكنيكا » أو تدريبا جديدا أسماه « أوتوماتيزم » ـ « الحركة الذاتية » • كل هذا التكنيك يهدف الى محاولة اقتناص وفهم المعانى والصور التى تتداعى فى الذهن بصورة عفوية مشتتة ـ وكانت وسيلته هى املاء الأفكار والكلمات والصور التى ترد الى الذهن دون أى تدخل من العقل الواعى ودون ادخال أى تعديل عليها ـ أى التلقائية التامة فى التعبير • وكان بريتون لا يرى فى هذا التكنيك وسيلة لاستحضار الخيال اللاواعى للفنان فقط انما أيضا وسيلة لاخصاب وتغيير هذا الخيال•

وعلى هذا كان بريتون ينصح الكتاب والشعراء بالكتابة السريعة « الغريزية » وبالتسجيل المستمر لجميع ردود الأفعال التى يمرون بها وبالعزوف تماما عن محاولة الكتابة بصورة واعية ـ اذ أن الصدفة وحدها كما يقول ـ خليقة بأحداث « تدفق اللاوعى » الذى كان يعتبره المادة الوحيدة للفن :

« دع أحدا يحضر لك أدوات الكتابة • وأجلس فى مكان مريح يتيح لك الاسترخاء التام بحيث يستطيع الذهن آن يركز على نفسه دون أى تدخل من الوعى والعالم الخارجى ـ ضع نفسك فى حالة تامة من السلبية واشحذ أجهزة الاستقبال فيك • ثم أبدأ الكتابة ـ سريعا ودون

تردد ، ودون أى فكرة أو موضوع مسبق . لا تحاول ان تتذكر أو تعيد قراءة الكلمة أو الجملة السابقة ــ ستسعى اليك الجمل بنفسها » .

(« تاريخ السريالية » : تأليف موريس تادو ــ ترجمة ريتشارد هوارد ــ نيويورك ١٩٦٧)

ولجأ كثير من السرياليين الى التنويم المغناطيسى والى تناول العقاقير التى تجلب حالات الهذيان والغيبوبة حتى يحققوا الهروب الكامل من سلطان العقل الواعى الذى لا يمكن للفنان فى ظله الوصول الى تلك المنطقة الغامضة من النفس البشرية ــ منطقة تلاقى وتوحد الاضداد ــ الجمال والرعب ، الجنس والسادية ، الحياة والموت ، الماضى والمستقبل ، الانتشاء والاحباط ، الواقع والخيال ، والحلم واليقظة ــ تلك المنطقة التى اعتقد السرياليون انها تحوى الحقيقة الخالصة للنفس البشرية والتى وصفها بريتون فى « اعلانه » التالى عام ١٩٢٩ بأنها « تحوى السر الغامض والحقيقة المطلقة للنفس البشرية » .

وكان من الطبيعى أن يتبع بريتون دعوته الى توسيع مدارك النفس والوعى وتحرير الذهن من سلطان العقلانية والمنطق والأفكار الموروثة بالدعوة الى تحرير كل شىء . فأعلن ثورته على المجتمع التى قرن فيها كلمة السريالية بكلمة الثورة فى ٢٧ يناير عام ١٩٢٥ والتى وصف فيها

السرياليين بأنهم « اخصائيين فى الثورة » – خاصة على الطبقة البرجوازية ·

وكتب **أراجون** يقول : « أيها العالم الغربى ! أنت محكوم عليك بالموت · وليستجب الشرق – عدوك المخيق – الى صوتنا · سوف نبذر بذور الفوضى فى كل مكان » وكتب **الوار** « ليس هناك ثورة كاملة . هناك فقط ثورة دائمة · ليس هناك نظام ثورى ، هناك فقط الفوضى والجنون » ·

واتبع السرياليون فى ثورتهم على المجتمع نفس أساليب البادئين من مظاهرات وأفعال تنافى العرف

ورغم عدم جدوى الجانب الثورى للحركة السريالية نجد أنها كحركة فنية قد استمرت رغم جميع الاضطرابات السياسية والاقتصادية التى مرت بها أوروبا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية · فنجد السرياليين يقيمون معارض لأعمالهم فى نيويورك عام ١٩٤٢ وفى باريس عام ١٩٤٧ :

واذا استعرضنا انجازات الحركة السريالية فى الفنون المختلفة نجد أن حصادها فى الانتاج المسرحى كان ضئيلا اذا قورن بالفن العظيم الذى أثمرته فى مجال التصوير والشعر · وربما يرجع ذلك – كما يقول الناقد

الشهير **مارتن اسلن** – الى أن فن الكتابة المسرحية يتطلب قدرا من الوعى أكثر من الفنون الأخرى بحيث يصعب على الكاتب المسرحى أن يكتب عملا يعتمد تماما على « تكنيك الحركة التلقائية الذاتية الذى ابتدعه **بريتون** » . (مسرح العبث) – لندن ١٩٦٢ .

وكانت مسرحية « الدولاب ذو المرآة ... ذات مساء جميل » ومسرحية « أسفل الحائط » التى نشرهما **لوى اراجون** معا عام ١٩٢٤ من طلائع المسرح السريالى . والمسرحيتان لا يمكن اعتبارهما أعمالا فنية عظيمة بأية حال . فالأولى مجرد « اسكتش » ممتع يقوم على فكرة تقليدية تكسر من تقليديتها جدة العرض وغرابته : فعند رفع الستار نرى خليطا غريبا من الشخصيات على المسرح : نرى جنديا يلتقى بامرأة عارية تماما . ثم يظهر رئيس الجمهورية فى صحبة جنرال زنجى . ثم تتقدم من رئيس الجمهورية توأمتان ملتصقتان وتتوسلان اليه أن يسمح لهما بالزواج دون أن ترتبط واحدة منهما بالأخرى ! ثم يعبر المسرح رجل يركب دراجة بثلاث عجلات وله أنف بالغ الطول لدرجة انه يضطر الى رفع رأسه عاليا كلما أراد الكلام . ثم يتقدم **تيودور فرانكل** – وكان من أعضاء الحركة السريالية – الى الجمهور ليقدم لهم شخصية الجنية الطيبة .

وبعد تلك المقدمة أو « البرولوج » تبدأ المسرحية بمشهد تقليدى وهو عودة الزوج المتعب من العمل الى بيته ليجد زوجته فى حالة من الاضطراب الشديد مما يثير شكوكه . فالزوجة تنظر بتوتر شديد الى دولاب فى جانب من المسرح وترجو زوجها الا يقترب منه أو يفتحه . ويستمر المشهد فى التصاعد حتى يصبح الجو مشحونا تماما بالتوتر والغيرة والاثارة الجنسية . ثم يختفى الزوجان فى الحجرة المجاورة وأخيرا وبعد فترة من الصمت الرهيب ، يظهر الزوج وملابسه غير مهندمة ثم يتجه الى الدولاب ويفتحه فاذا بموكب عجيب يخرج منه يضم كل الشخصيات التى قابلناها فى « البرولوج » وينتهى العرض بأن يتقدم رئيس الجمهورية ويغنى أغنية لا معنى لها .

أما المسرحية الثانية « أسفل الحائط » فهى عبارة عن حدث تقليدى تتخلله فقرات سريالية . والحبكة الأساسية تغرق فى الرومانسية الى حد يثير السخرية . فهى تقدم لنا شابا تركته حبيبته يتجه الى فندق صغير فى الريف ليداوى جراح قلبه وهناك تقع خادمة بالفندق فى حبه ثم يجبر هذا الشاب الخادمة على أن تنتحر حتى تثبت له حبها بصورة تقطع كل شك . وفى الفصل الثانى نجد بطلنا فردريك وحبيبته الجديدة يهيمان على غير هدى فى جبال الألب العالية . وتنتهى المسرحية بأن يلتقى البطل

فردريك بالراوى الذى صاحب جميع مشاهد المسرحية ويكتشف فيه « قرينه » :

ورغم الفقرات السريالية التى تتخلل العرض كالظهور المفاجىء اللامنطقى لمجموعة عمل باريسيين فى زيهم الموحد ، وكظهور الجنيات على المسرح فالمسرحية تنتمى أساسا الى المسرح الرومانسى الذى عهدناه فى كتابات **فيكتور هيجو والفريد دى موسيه** ٠

بعد ذلك تعاون كل من **اراجون وبريتون** فى كتابة مسرحية بعنوان « كنوز اليسوعيين » ـ تلك المسرحية التى حاول كل منهما أن يتبرأ منها بعد إنشقاق **اراجون** عن الحركة السريالية ٠ وربما كان الشىء الوحيد الجدير بالذكر فى هذه المسرحية هى أنها تنبأت بقيام الحرب العالمية الثانية ٠ ولم يفت **بريتون** أن يستغل تلك النبوءة التى صدقت فى تأكيد أهمية وقيمة منهجه فى الكتابة التلقائية فقد كان يؤمن أن من شأن هذا المنهج أن يشحذ بصيرة الفنان وقدرته على الحدس والفراسة التى تقترب من التنبؤ ٠

ومن الجدير بالذكر هنا أن الأعمال المسرحية العظيمة التى أبدعها **انتونين ارتو وروجيه فيتراك** والتى كان لهما أكبر الأثر فى تطوير المسرح الفرنسى المعاصر قد تمت بعد انفصالهما رسميا عن الحركة السريالية بزعامة **بريتون**

أو ـ بمعنى أصح ـ بعد فصلهما منها · فقد أراد كل من **أرتو وفيتراك** اخراج مسرحيات سريالية بعيدا عن اطار الهواة أى من خلال المسرح المعترف به حينذاك · ورأى **بريتون** أن هذا خيانــة لمبادىء السريالية وترديــا منهما فى هوة غرائز الكسب والشهرة ممــا دعــاه الى طردهما رسميا من الحركة السريالية عام ١٩٢٦ · وأثر ذلك قام **ارتو وفيتراك** بانشــاء « مسرح الفريــد جارى » الشــهير الذى افتتح فى أول يونيو عام ١٩٢٧ ببرنامج يتكون من مسرحية من فصل واحد كتبها **أرتو** بعنوان « اضطرابات فى المعدة أو الأم المجنونــة » ومسرحية أخرى من ثــلاثة فصول مقسمة الى خمسة مشاهد كتبها **فيتراك** وســــماها ألغاز الحب » ·

وتمثل مسرحية **فيتراك** أول محاولة جادة ومتماسكة لكتابة مسرحية سريالية خالصة فى الشــكل والموضــوع ومنهج التأليف أيضا · وربما ساعد **فيتراك** فى ذلك أن الموضوع الذى اختاره مكنه من استخدام تكنيك التأليف التلقائى · اذ تعــالج المسرحية اختلاط السادية والرقــة الشاعرية فى خيــال حبيبين بحيث يصعب التفريق بين الحلم والواقع أو بين ما يحدث فعــلا وما كان يمكن أن يحدث ؛ والى جوار الحبيبين تظهر شــخصيات سياسية معروفة مثل **لويد جورج** ـ الذى يقوم على المسرح بتمزيق

بعض الجثث مستخدما منشارا – ومثل **موسولينى** .
ويظهر فيتراك نفسه على المسرح فى عدة مشاهد . فهو يظهر مثلا فى نهاية المشهد الأول وقد تلطخ بالدماء ويخبر المتفرجين وهو لا يكاد يتمالك نفسه من الضحك بأنه حاول الانتحار باطلاق النار على نفسه وفشل . وقد كان يكور المسرحية أيضا سرياليا الى أبعد الحدود بحيث كان كل مشهد يمثل لوحة سريالية . فنجد المنظر فى المشهد الرابع من المسرحية يمثل محطة قطار وشاطىء بحر وبهوا فى فندق ودكانا لبيع القماش وعربة أكل فى قطار وميدانا عاما فى الوقت نفسه .

ورغم تلك الفوضى الظاهرية تتميز المسرحية فى بعض مواقفها بقدر كبير من الشاعرية مثل ذلك المشهد الذى يناقش فيه البطل باتريس مشكلة اللغة كوسيلة للتفاهم مع المؤلف نفسه :

المؤلف : كلماتك يا صديقى تجعل كل شىء مستحيلا .

باتريس : اذن .. فلنخلق مسرحا دون كلمات .

المؤلف : ولكن يا عزيزى .. ألا ترى أن ذلك فسلا هو ما سعيت اليه دائما .

باتريس : أهذا صحيح ؟ ألم تملأ فمى بعبارات الحب !

المؤلف : كان عليك أن تبصق تلك العبارات .

باتريس : حاولت .. ولكن الكلمات تحولت الى طاقات أو الى لحظات دوار

المؤلف : هذا ليس ذنبي . الحياة تفعل ذلك .

وربما كان هذا الحوار بشيرا بالاتجاه الذى سلكه كل من فيتراك وأرتو تدريجيا والذى انتهى بتيارى مسرح العبث الذى يسخر من اللغة كوسيلة للاتصال بين البشر ومسرح الحركة والعنف الذى يحاول الاستغناء عنها تماما .

وشيئا فشيئا نجد مسرحيات **فيتراك** التالية مثل « فيكتور أو فليستولى الأطفال على السلطة » ومسرحية « الذئب الآدمى » تركز على مشكلة التفاهم وعلى انفصال اللغة عن الواقع وعجزها عن تحقيق الاتصال الانسانى . ونجد **أرتو** فى تجاربه المسرحية وكتاباته النقدية يدعو الى مسرح يستخدم السحر والأسطورة فى التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة فى اللاوعى الانسانى الجماعى وهو ما أسماه « بمسرح القسوة » - أى المسرح الذى يقوم على الشكل والحركة والاضاءة ويستبدل بالكلمات « البلاغة الحركية » وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذى أراده **أرتون** ومسرح الحلم الذى أراده السرياليون هو تركيز **أرتو** على اللاوعى الجماعى بدلا من اللاوعى الفردى الذاتى للفنان ورغبته فى التوسل لتصوير هذا اللاوعى الفردى بالأسطورة بدلا من الأحلام والرؤى الفردية ، وتوسله بالشكل والحركة بدلا من الشكل والكلمة .

ويمكن أن نقول أن المسرح المعاصر فى أوربا بجميع اتجاهاته من مسرح العبث الى الغضب الى مسرح الأحداث والمسرح الحى لم يكن ليوجد لولا الحركة السريالية باقطابها جميعا - تلك الحركة التى آكدت قصـــور المنطق والعقل الواعى وقـدمت الحـلم واللاوعى ثم الأسـطورة كركائز أساسية فى فهم حقيقة النفس البشرية وأكدت أن النفس حياة كامنة وثرية مليئة بالاضداد والمتناقضات وكسرت قواعد التعبير المعروفة فى شتى الفنون ٠

التعبيرية

ربما كانت التعبيرية أكثر المذاهب الفنية الحديثة تأثيرا في بلورة المسرح العربي المعاصر في أشكاله وأساليبه التجريبية المعروفة • فبالرغم من أن التعبيرية كحركة محددة المعالم قد ازدهرت في ألمانيا في الفترة بما بين ١٩١٠ ـ ١٩٢٥ أساسا الا أن المبادىء والأساليب الفنية التي نادى بها التعبيريون قد استمرت سنين طويلة في مجال المسرح بعد انحسار الموجة الأولى للتعبيرية وامتد تأثيرها خارج ألمانيا • ففي روسيا مثلا نجد تشابها كبيرا بين التعبيرية وبين نظرية **يفجين فاختانجوف** المعروفة باسم الواقع الخيالي والتي تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الابداع والخلق وترى أن هدف الفن الشرعي هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلا من محاكاة الواقع أو الطبيعة (انظر مقالة **وليام كولكا** التي نشرها في كتاب المسرح الشامل ـ ١٩٦٩ ـ بعنوان **فاختا نجوف والمسرح الأمريكي في الستينيات**) •

وفي بولندا نجد المخرج العالمي **جروتوفسكي** يستخدم أساليب التعبيريين الفنية في بلورة مدرسته المشهورة في

الاخـراج المسرحى (انظر كتـاب **تجارب جديدة فى الفن المسرحى للدكتور سمير سرحان**) تلك المدرسة التى أثارت ضجة كبيرة عند عرض **اكروبوليس** التى أخرجها **جروتوفسكى** فى مهرجان ادنبره وفى عام ١٩٦٨ . وفى انجلترا نجد المخرج المبدع **بيتر بروك** يلجأ الى أساليب المسرح التعبيرى فى اخراج رائعته **الماراساد** فى الستينيات أيضا .

ما هى التعبيرية :

والتعبيرية - كما يتضح من اللفظه نفسها - مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان فى تناقضاتها وصراعاتها ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعا مشروعا للابداع الفنى . لقد تميز هذا المذهب أكثر من أى مذهب فنى آخر سبقه بالذاتية المفرطة - كما أشار الناقد جيرالد ويلز - حيث نجد الفنان التعبيرى - كما يقول **برناردس مايرز** فى كتاب التعبيريين الألمان - يلجأ الى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز واستخدام نبرة انفعالية عالية بحيث تتحول أى رؤية موضوعية الى رؤية بالغة الذاتية .. بالغة الغرابة وفى أحيان كثيرة بالغة القبح .

اصطلاح « التعبيرية » :

اختلف مؤرخو الأدب حول منشأ اصطلاح التعبيرية فذهب فريق تزعمه **ر. صاموئيل** و **ر. هـ. توماس** (فى كتابهما التعبيرية فى الحياة والأدب والمسرح فى ألمانيا ١٩٣٩) الى أن الناقد الفنى **و. ورينجر** كان أول من استخدم هذه الكلمة فى وصف بعض لوحات **سيزان وفان جوخ وماتس** وكان هذا عام ١٩١١ . أما الفريق الآخر على رأسهم **ج. بيثيل** (الأدب الألمانى الحديث ــ ١٩٥٩) فيرجح أن اصطلاح التعبيرية ابتدعه الناقد الأدبى **أوتوتسور ليندى** فى عام ١٩١١ فى معرض الحديث عن بعض الشعراء فى مجلته الأدبية **شارون** .

التعبيرية والحركة الرومانسية :

لقد واكبت نشأة التعبيرية ــ خاصة فى ألمانيا ــ عدة ظروف اجتماعية وسياسية ، ومع ذلك فان الأسس الفلسفية والجمالية التى استندت اليها تلك الحركة لا يمكن تفسيرها فقط فى ضوء تلك الظروف التاريخية التى عاصرتها مثل الحرب العالمية الأولى والثورة الاجتماعية التى أعقبتها فى ألمانيا .

ان الأصول الحقيقية للتعبيرية تكمن فى تلك النظرة الجديدة للعالم والفن والانسان التى أتت بها الحركة الرومانسية التى أرست قواعدها فى أوروبا فى النصف

من القرن التاسع عشر وساهم فى بلورتها فلاسفة
جان جاك روسو ووليام جودوين وشعراء مثل وردز
وكوليردج وشيلى وبايرون والمثاليين الالمان (وان لم
لها أن تحدث تأثيرا ملموسا فى المسرح حينذاك) ٠
رفعت الحركة الرومانسية شعار الثورة ضد كل ما هو
دائم ومدروس ومقبول سواء فى مجال الفن أو السياسة أو
المجتمع أو العقائد ومجدت الفرد وآمنت بقوة الروح فوق
المادة وأحاطت شخصية الانسان بهالة من القداسة واحلت
ملكتى الخيال والحدس محل العقل والمنطق ٠ ولم يعد الفن
فى ضـــوء فلسفتها مرآة للحياة وانما مصباحا ينيرهـا
ويضيف اليها عوالم جديدة ورؤى من نفس الفنان ذاته ولم
يعد الفنـــان مخلوقا اجتماعيا موهوبا بل أصـــبح نبيا
وفيلسوفا ٠

البدايات الأولى فى الفن التشكيلى ـ القبح والكاريكاتير :

لم تكن التعبيرية لتنشأ دون الحركة الرومانسية التى
سبقتها ٠ ومع ذلك فالفنان التعبيرى ـ بالرغم من اعتناقه
لمبدأ الثورة وايمانه بذاتية الفن والفنـــان ـ يختلف عن
الرومانسيين الأوائل فى رفضــه للنظرة المثالية للانســان
وفى مفهومهم لفلسفة الجمال ٠

لقد اقترنت أعمال الفنانين التعبيريين دائما ســواء
فى مجالى الأدب والمسرح أو فى الفنون التشكيلية بلفظتى
القبح والكاريكاتير كما يوضــح لوثر جونتر بوخهايم فى

كتابه **فن التصوير عند التعبيريين الألمان** (١٩٦٠) · وربما كان **فان جوخ** من أوائل الفنانين الذين اكتشفوا هذا التشابه بين اسلوب التعبيرية واسلوب الكاريكاتير ففى أحد خطاباته نجده يستخدم كلمة الكاريكاتير عندما يصف كيف رسم لوحة لواحد من أقرب أصدقائه الى قلبه ·

« ان رسم الشبه الأساسي لا يعد سوى مرحلة أولية أبدا بعدها فى التغيير ·· فابالغ أولا فى تلوين الشعر الأشقر فأخلط البرتقالى بالفضى بالليموني ·· وأستخدم حائط الحجرة فى الخلفية بلون أزرق عميق غنى بحيث تبدو رأس صديقى فى النهاية وكأنها نجمة لامعة تتألق فى السماء الزرقاء · ولكن للأسف يا صديقى لن يأخذ الجمهور مبالغاتى فى اللونين هذه مأخذ الجد ولن يرى فيها سوى نوع من الكاريكاتير الفكاهى » ·

الكاريكاتير كوسيلة لتحقيق الصدق الفنى :

لقد كان فان جوخ على حق فى وصف طريقته فى التعبير بالكاريكاتير وان كان كاريكاتيرا جادا لا يقصد منا الفكاهة · فهناك تشابه كبير بين اسلوب الكاريكاتير والأسلوب التعبيرى · ففنان الكاريكاتير يبالغ ويبسط ويشوه الواقع ليعبر عن تصور خاص به لموضوعه وهو تصور عادة ما يثير الضحك · واذا تجاهلنا عنصر الفكاهة لا نجد ثمة اختلاف بين الكاريكاتير والتعبيرية فالفنان

التعبيرى يبسط ويبالغ ويشوه وان كانت رؤيته الخاصة للواقع عادة ما تكون مؤلفة أو حزينة أو مرعبة ٠

ولقد كان الفنان النرويجى **ادفارد مانش** من أوائل الفنانين التشكيليين الذين حاولوا استكشاف أساليب فن الكاريكاتير واستخدامها فى بلورة المدرسة التعبيرية فى التصوير ٠

ففى عمل له بعنوان « **الصراخ** » عرض عام ١٨٩٥ نجده يحاول أن يجعل الصرخة المحور الأساسى الذى تلتقى عنده كل الخطوط دون أى اعتبار للواقعية وكأنه يقول ان لحظة الانفعال يمكن أن تزلزل رؤيتنا للواقع من حولنا تماما ٠ أما وجه الانسان الذى يصرخ فى اللوحة فقد صوره **مانش** فى خطوط بسيطة وحادة يغلب عليها طابع المبالغة الشديدة بحيث أصبح تصويرا كاريكاتوريا لوجه ميت أو هيكل عظمى بعينيه الجاحظتين وخدوده الغائرة ٠ كما تعمد **مانش** أن يترك سبب الصرخة مجهولا مما يزيد من توتر التعبير وأثره على المشاهد لأن الصرخة أصبحت مطلقا مرعبا ليست له حلول أو أسباب يمكن تفاديها ٠ نتج عن اعتناق الفنان التعبيرى لأساليب الكاريكاتير فى تصوير رؤياه الخاصة ابتعاده عن الجمال بمفهومه التقليدى ٠ وعندما هاجم النقاد **مانش** لقبح لوحته قال :

« ان صرخة الرعب لا يمكن أن تكون جميلة ٠ ولو

وجدتموها جميلة فى لوحة لى أكون قد كذبت وزينت جوهر الألم » . (قصة الفن ـ ل . هـ . جومبريتش) .

الجمال والصدق الفني :

لقد آمن التعبيريون بأن الجمال هو صدق التعبير مهما كان هذا التعبير قبيحا ورفضوا الجمال بمفهومه التقليدى أو الكلاسيكى أو الرومانسى المبتذل ـ أى تصوير الأشياء كما يجب أن تكون عليه فى اكتمالها المثالى أو تصوير الأشياء المبهجة للنفس بصرف النظر عن الحقيقة فى كليتها .

ومن أبدع الأعمال التشكيلية التى يتضح فيها هذا المفهوم التعبيرى للجمال تمثال **الشفقة** الذى أبدعه الفنان والكاتب المسرحي التعبيرى الشهير **ارنست بارلاخ** (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨) وهو يصور امرأة تتسول غطت وجهها بملاءتها وانحنت قامتها فى ذلة بالغة ولم يعد يظهر منها سوى كفين كبيرتين تمتدان فى ضراعة . ونرى هذا المفهوم الجديد للجمال أيضا بوضوح فى لوحات الفنان والكاتب المسرحى التعبيرى **أوسكار كوكوشيكا** الذى أثارت أعماله التشكيلية الأولى عاصفة من الاحتجاج فى فيينا عام ١٩٠٩ ـ خاصة لوحة **أطفال يلعبون** والتى كسر فيها المفاجىء اللامنطقى لمجموعة عمال باريسيين فى زيهم عليها ذوق الجمهور فى أعمال روبنز وفيلاكوى وجينزبارا **ورينولدز** .

لقد كانت لوحة كوكوشكالا لا تبعث على السرور والانشراح وانما على الحزن والأسى فالأطفـال فى لوحته يأتون من الجانب الشائه والحزين فى الحيـاة وتعكس أجسـادهم ووجوههم هذه الحقيقة بوضـــوح . لقد حاول الفنانون التعبيريون عن طريق المبالغة والتشـــويه الذى يقرب من الكاريكاتير واختيار موضوعاتهم من جانب الحيـاة المتألم الشائه أن يسجلوا احتجاجا غاضبا على القسوة والظلم فى عالمهم وعلى كم العذاب الانســانى الهائل الذى ســاد مجتماعاتهم فى ذلك الوقت .

مفارقة الذاتية المفرطة والوعى الاجتماعى العميق :

ان المفـارقة الكبرى التى يلمسها الدارس للمذهب التعبيرى هى أن التعبيريين رغم ذاتيتهم المفرطة وايمـانهم بأن الرؤية الذاتية هى الحقيقة الوحيدة الصادقة كان لديهم وعى اجتماعى عميق يقترب من الثورية فى كثير من الأحيان وكان تعاطفهم دائما مع الرجـل العـادى المطحون ـ أو ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالرجل الصغير ـ وربما كان هذا الرجل الصغير الذى ناصره التعبيريون هو الابن الشرعى للهمجى النبيل الذى رأى فيه جان جاك روســو ابان الحركة الرومانسية الأولى تجسيدا للطبيعة التى لم يفسدها المجتمع وربما كانت الصـورة الجديدة الشـائهة للبسطاء هى المقابل العصرى لسكان الريف الذين كتب عنهم الشاعر الانجليزى الرومانسى **وردزورث** ـ أن تفسير

مفارقة الذاتيـة المفرطة والوعى الاجتماعى ـ ذلك الوعى الذى أدى فى بعض الأحيان الى العمل الثورى سواء لدى الرومانسيين مثل بايرون الذى مات يدافع عن اسـتقلال اليونان أو لدى التعبيريين مثل **نوللر وبريشر** اللذان حاولا تطبيق برنامج عمل سـياسى محدد ـ ان تفسير تلك المفارقة هو رغبة الفنان الرومانسى والتعبيرى من بعده فى تجسيد رؤيته الخاصة فى عالم الواقع عن طريق الثورة والتعبير الاجتماعى بحيث يصبح العـالم الخارجى مطابقـا لرؤياه الخاصة ٠

ولقد وجدت روح الثـورة الاجتمـاعية التى ميزت التعبيرية تربة خصبة فى ألمانيا حيث نجحت فى استثارة غضب وثورة الطبقة المطحونة مما جعل حزب الاشتراكيين القوميين يضطهدها بمجرد وصوله الى الحكم بل ويفرض حظرا كاملا على كل مذاهب **الفن الحديث** ٠ وكان مصـير زعماء التعبيرية أما النفى أو منع أعمالهم من الظهور الى النور ٠ وكان هذا مصير الفنان المبدع **ارنست بارلاخ** ٠

بدايات التعبيرية فى المسرح :

رغم أن المذهب التعبيرى قد ازدهر فى الفترة ما بين ١٩١٠ ـ ١٩٢٥ ـ أى أن ازدهاره عاصر الحرب العالمية الأولى والثورة التى تبعت هذه الحرب فى ألمانيـا بحيث وصف بعض النقاد المذهب التعبيرى بأنه انعكاس طبيعى

للهزة الروحية والاجتماعية العميقة التى سببتها تلك الأحداث ـ بالرغم من هذا فقد كان للتعبيرية بدايات فى المسرح سبقت تلك الأحداث وكانت أهم هذه البدايات هى بعض أعمال الكاتب السويدى **أوجست ستراندبرج** ٠

ان أعمال **ستراندبرج** تمثل فى مجموعها تطورا من الطبيعية فى البداية مثل مسرحيات الأب ١٨٨٧ **والآنسة جوليا** ١٨٨٨ ـ الى الرمزية ـ كما نجد فى مسرحيات **بعد الحريق وسوناتا الشبح** ١٩٠٧ ٠ ومع ذلك فان جوهر أعماله الحقيقى يتخطى أمثال تلك التصنيفات ـ لقد كانت الدفقة الشعورية فى أعماله دفقة دينية فى أساسها وكانت أعماله دائما تدور حول قضايا لا زمنية مثل الخير والشر والذنب والتكفير ٠ وفى معظم الأحيان كانت هذه الصراعات تتركز فى وجدان شخصية منعزلة تمثل فى العادة وجدان المؤلف نفسه ٠

ان هذه الملامح الأساسية لرؤية **ستراندبرج** الدراميه تظهر بوضوح فى ثلاثيته **الطريق الى دمشق** (١٨٩٨ ـ ١٩٠١) وتظهر فيها أيضا ـ وربما للمرة الأولى فى عمل درامى ـ **الملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية** فيما بعد وهى :

أولا : استخدام أنماط بشرية عامة مثل الغريب والشحاذ والطبيب بدلا من استخدام شخصيات متفردة بالطريقة الدرامية التقليدية ٠

ثانيا : الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث الى مشـــاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراحل تطور في الشخصية المحورية ـ التى هى وجدان المؤلف ـ فى رحلتها الشاقة نحو هدف روحى سام ٠

ثالثا : توحـــد الكاتب مع الشـــخصية المحورية فى العمل ٠ والشخصية المحورية فى هذا العمل هو الغريب الذى يعانى خلال رحلته كل أنواع العذاب النفسى حتى يصل الى خلاصـــه الروحى ـ أما الشخصيات الأخرى فى المسرحية فهى مجرد تجسيد لصراعات البطل النفســـية وليس لها وجود منفرد محدد ٠ لقد كانت مسرحية الطريق الى دمشق أول بداية حقيقية للدراما التعبيرية قبل ظهورها كحركة درامية محددة المعالم فيما بعد ٠

وتلت هـــذه البـــداية **مسرحية الحـلم** التى كتبها **ستردنبرج** عام ١٩٠٢ فكان لهـــا تأثير كبير وقوى فى بلورة التعبيرية فى المسرح ٠ فالحدث هنـــا يبدو كالحلم وينتفى منه قانون السببية والمنطق ٠ والشخصيات تنقسم وتزدوج وتتكرر وتتعدد ويذوب بعضها فى البعض والأحداث التى تجرى تكتسب معناها فى علاقتها بخلفية لا واقعيـة ـ فالمسرحية تبدأ بحوار بين الاله اندرا **وابنته** التى ترجوه السماح لها بالنزول الى الأرض لتخفف من آلام البشر ٠ ومثل هذا المشهد الافتتاحى كثيرا ما يتكرر فى الدراما التعبيرية ٠ وتتميز المشاهد المنفصلة التى تتكون منها هذه

المسرحية ــ رغم واقعيتها ــ بارتباطها دائما بمستوى آخر روحى • وكانت هذه أيضا سمة أخرى هامة فى الدراما التعبيرية فيما بعد ــ أى تقديم المشهد على مستويين أحدهما واقعى والآخر روحى • لقد وضع سترندبرج شخصية الكاتب فى مركز العمل الدرامى وخلط الواقع بعالم ما فوق الطبيعة واستعاض عن الحدث التقليدى بمشاهد تكاد تكون مستقلة ولا ترتبط الا فى وجدان الشخصية المحورية ــ مشاهد تمتزج فيها الواقعية بالرمز والحلم واستخدام لغة ذات شحنة انفعالية قوية قد تخفت أحيانا لتصبح شاعرية رقيقة وقد ترتفع أحيانا أخرى الى درجة الصراخ والمبالغة الهستيرية • وهكذا ساهم فى ارساء دعائم المسرح التعبيرى •

والتقى التيار الذى بدأه **سترندبرج** فى المسرح بتيار دراما النقد الاجتماعى والسخرية اللاذعة من القيم البرجوازية الذى ازدهر فى المانيا فى الفترة السابقة لنشأة التعبيرية على أيدى فرانك **فيدكندى وكارل شترنهايم** • ومن التقاء هذين التيارين نشأت الدراما التعبيرية الألمانية •

ظروف نشأة الدراما التعبيرية فى المانيا :

نشأت التعبيرية كرد فعل عنيف انعكس فى شتى مجالات الابداع الفنى والفكرى ضد العقائد التى سادت أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر والتى آمنت بسيطرة المادة فى أشكالها المتعددة على الروح والانسان ــ تلك

العقائد التى وجدت تعبيرهـــا الفنى فى المذهب الطبيعى وأيضـــا فى المذهب التأثيرى رغم اختــلافه العميق عن الطبيعية • لقد ظهرت التعبيرية لتنادى بسيادة الروح على المادة وبأن الفرد ليس نتاجا وعبدا لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية لا يستطيع التحكم فيها وانما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته • لقـد حمل لواء التعبيرية جيل ولد فى الحقبتين الأخـيرتين من القرن التاسع عشر — جيل خاض تجربة الحرب العالمية الأولى الطاحنة وبعدها فى ١٩٣٣ تجربة النازية

مراحل تطور التعبيرية :

وعلى أيدى أبناء هذا الجيل مرت التعبيرية بمرحلتين ملحوظتين :

أولا : مرحلة ما قبل الحرب : تميـزت الدراســات التعبيرية حينذاك بالذاتية المفرطة وروح البحث وســط فوضى القيم والعقــائد — عن الخــلاص والبعث الروحى • فنجد أن معظم المسرحيات التى كتبت فى اطــار التعبيرية فى هذه الفترة مسرحيات تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أثقال الحياة المادية والروتين اليومى بحثا عن وجود أغنى وأفضـــل • ورغم طابع الذاتيــة وروح التصوف الدينى التى ميزت المسرحيات التعبيرية فى هذه الفترة الا أن بعض هذه المسرحيات الأولى تقدم أيضــا —

على استحياء ـ نغمة التغير الاجتماعى فتصـــور أحيانا المظاهر القبيحة للمدينة الحديثة وتعرض فى بعض الأحيان لمعاناة الطبقة العاملة · كما نجد أيضا فى بعض هـــذه المسرحيات احساسا غامضا بقرب وقوع كارثة ما · وكثيرا ما عبر كتاب هذه الفترة عن هذا الاحساس بتصور نشوب حرب عالمية تدمر كل شيء لتفسيح المكان لظهور عالم فاضل يحكمه قانون الحب كما نجد في مسرحية **كارل هاوبتمان** المسماة الحرب (١٩١٢) ·

وفى فترة ما قبل الحرب ارتبط هـــذا الاحســـاس الغامض بقرب وقوع الكارثة ونشوب حرب واسعة النطاق عند بعض الكتاب بفكرة الثورة بحيث دخلت تيـــارات اجتماعية ثورية الى الحركة التعبيرية · وتظهر روح الثورية هذه فى الأسماء التى اختارها التعبيريون لمجلاتهم ودورياتهم مثل **دى اكسون** (التحرك) ١٩١٠ **ودرشتورم** (العاصفة) ١٩١٠ **وريفولوسيون** (الثورة) ١٩١٢ · ورغم أن هذه النزعة الثورية لم تكن موجهة ضـــد نظام بعينه أو طبقة بعينها فى بادىء الأمر الا أن هجومها كان يتركز أساسا ضد البرجوازية والمجتمع الرأسمالى ·

اما ابرز كتـــاب التعبيرية فى هـــذه المرحلة الأولى فكانوا **اوسكار كوكوشكا وأرنست بارلاخ وفرانز ويرفل ورواينهارد سورج** · ورغم أن **كوكوشكا** كان أولا وأخيرا رساما ولم يبذل جهدا أو وقتا كبيرا فى ممارســة الأدب

الا أن مسرحياته الأولى ــ مثل **القـــاتل ــ أمل النســـاء** (١٩٠٧) **والشجرة المحترقة** (١٩١١) يمكن اعتبارهـــا من أوائل المحاولات المسرحية التعبيرية ٠

لقد ركز **كوكوشكا** فى هذه المسرحيات على الصراع بين الرجل والمرأة متخذا من مراحل هذا الصراع القاسى وسيلة لتصوير فكرة تحقيق الخلاص والتطهر عن طريق الألم والعذاب ٠ ونجد فى هذه المسرحيات الملامح الفنيـــة للمسرح التعبيرى التى تبلورت بصـــورة أوضح فيما بعد مثل تجريد الشخصيات بحيث تصبح أنماطا ــ كالرجل والمرأة ــ وتفتيت الحدث الى مشاهد مستقلة يلفها الغموض واستخدام لغة عنيفة متفجرة عالية النبرة ٠

أما فى أعمال **بارلاخ** فى هذه المرحلة الأولى فيتخذ البحث عن الخـــلاص والتطهر صـــورة البحث عن الله الذى يتجسد أحيانا فى صـــــورة الأب ٠ ويمثل هذا البحث المضـــنى عن الله جـــوهر معظم مسرحياته ٠ ففى مسرحيته الأولى **اليوم الميت** (١٩١٢) نرى أما وابنها يسكنان بهوا واسعا يلفه الظلام طول الوقت ويحتدم بينهما صراع مرير حيث أن الأم تحاول أن تبقي الابن تحت سيطرتها بينـ[ما] ينشد هو البحث عن أبيه ويرى فى لتقائه به خلاصـــه الروحى ٠ ونكتشف فى النهاية أن الأب هو الروح أو الله ٠ وفى هذه المسرحية تختلط الصوفية بالواقعية ٠ والر[...] بالكاريكاتير ٠ كما يتضح فى المشهد الذى تمتطى فيه [...]

جوادا سحريا كان الأب المجهول قد أرسله لابنه حتى يتمكن من الهرب والتحليق الى عوالم أفضل .

ان مسرحيات **بارلاخ** تعتبر أصدق تمثيل للتيار الصوفى الدينى فى التعبيرية وقد استمر هذا التيار واضحا فى مسرح **بارلاخ** حتى بعد قيام الحرب واندلاع الثورة وظهور تيار الصراع الاجتماعى فى المسرح التعبيرى حتى أخرس النازيون لسانه فى عام ١٩٣٣ . وتميز نفس الروح مسرحيات الشاعر **فرانزويرفل** ويظهر تأثير الشعر الغنائى بوضوح فى مسرحه خاصة فى أحسن مسرحياته **الرجل المرآة** - وهى تعالج فى قالب فاوستى فكرة الخلاص الروحى والصراع بين الخير والشر - ذلك الصراع الذى كان دائما بؤرة الحدث فى كل أعماله .

اما مسرحيات **سورج** فتعكس بدايات الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والصراع بين الفرد والمجتمع (ممثلا فى الأسرة خاصة الأب) - ذلك الصراع الذى أصبح فى المرحلة التالية من التعبيرية ملمحا أساسيا من ملامحها . ففى مسرحيته الشهيرة **الشحاذ** (١٩١٢) يصور لنا **سورج** الصراع بين بطل المسرحية - يسميه الشاعر - وبين العالم الواقعى فى مجموعة من التابلوهات المتتالية التى تصور مشاهد من الحياة اليومية التى تعج بالأنماط . ولا يقدم سورج هذه الأنماط بصورة واقعية وانما بصورة كاريكاتورية تثير الضحك أحيانا والرعب أحيانا أخرى .

وبعد ذلك يتحول البطل من الشاعر الى الابن وينتقل الصراع الى داخل أسرة البطل ويصبح صراعا بين الابن والأب الذى يمثل هنا النظم والقيم الاجتماعية الموروثة . ويعبر **سوورج** عن رفضه لهذه القيم بصورة مبالغ فيها اذ يجعل الأب مهندسا مجنونا يؤمن بالتقدم العلمى . وتنتهى المسرحية بأن يقتل الابن أباه عن طريق السم ليحرره من وجوده التافه . ولقد ظل الصراع بين الابن والأب وسيلة درامية مفضلة لدى الكتاب فى هذه المرحلة لترجمة الصراع بين التقاليد الموروثة وروح الثورة كما نجد فى مسرحية الابن (١٩١٤) للكاتب **والتر هازنكليفر** ومسرحية **قتل الأب** (١٩١٥) للكاتب **ارنولت برونن** .

ثانيا : مرحلة ما بعد الحرب :

أما المرحلة الثانية فكانت بعد الحرب حيث أدت الفوضى الشاملة التى نتجت عنها الى ارتفاع ضيحة تدعو الى تصالح البشر والى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة ، وهكذا انغمس المسرح التعبيرى فى القضايا الاجتماعية وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع ومحاولة الفرد ايصال رسالته الى المجتمع فنجد فى هذه المرحلة مسرحيات تدور حول ادانة الحرب مثل مسرحية **السباق** (١٩١٧) التى كتبها **فريتز فون أوبره** ومسرحية **تحول الصور** (١٩١٨) التى كتبها **توللر** . كما نجد مسرحيات تعالج قضايا استغلال العمال وسيطرة رأس المال على الفرد

وتحكم الآلة فى حياة الانســـان مثل مسرحيات **جيورج كايزر** ـ خاصة مسرحيته الشهيرة **غاز** (١٩١٨) وكانت الجزء الثانى من ثلاثية توجت **كايزر** ملكا للدراما التعبيرية فى هذه المرحلة ٠

ورغم انتقال بؤرة التركيز من الروح الى المجتمع فى مسرحيات هذه المرحلة الا أن الأساليب الفنية لم تختلف عن المرحلة السابقة ـ فنجد التبسيط والتجريد واستخدام الأنماط والمبالغة لدرجة التشــويه وخلط الواقع بالرمز والحلم والأســطورية واستخدام اللغة استخداما انفعاليـا لبالغا كما نجد أيضــا تكنيك تقديم الحدث فى مشـــاهد مستقلة لا يربطها سوى الفكرة العامة فى وجدان البطل ٠

ورغم أن رؤية التعبيريين للمستقبل فى هذه الفترة اتخذت تصــورا اشتراكيـــا بلغ فى بعض الأحيان حـد الشيوعية وعلق الآمال على طبقة البروليتـاريا الا اننــا لا يجب ان نبالغ فى أهمية التحام التعبيرية كمذهب فنى بالكفاح السياسى لطبقة العمال ٠ لقد كانت هذه العلاقة عاملا ثانويا فى بعض الأحيــان ولم تكتسب أهمية كبيرة الا فى أعمال مجموعة صغيرة من الكتاب التعبيريين أمثال **ارنست تولر ولودفيج روبيز ويوهانس ر٠ بيشر** ٠

لقد كانت التعبيرية أساسا حركة روحية لا سياسية تهدف الى اعادة تشكيل الانســـان والمجتمع دون التقيد ببرنامج عمل سياسى محدد أو أية أيديولوجية بعينها . واستمرت التعبيرية فى الازدهار حتى عام ١٩٢٣ تقريبـــا حين بدأت فى التقلص بعد فشل الثورة الاجتماعية وانهيار الآمال فى بزوغ عالم جديد شجاع .

التكعيبية

كان **ايمانويل** كانت قد كتب قرب نهــاية عصر « التنوير » فى القرن الثامن عشر : « ان التجربة الانسانية لا يمكن أن تتبلور دون أن تكون هناك فكرة واضحة عن عالم مفهـوم » . وبينمـا كان وجـــود مثل تلك الفكرة الواضحة عن عالم مفهوم شيئا مسلما به فى القرن الثامن عشر فان الأمر قد اختلف فى القرن العشرين اذ أصبح الوصول الى تلك الفكرة الواضحة مشكلة أساسية واجهت كل فنــان وحاول كل فنان أن يجد لهــا حلا على طريقته الخاصة ملتمسا معونة المعطيات العلمية والفلسفية الجديدة . فبينما نجد الفنــان السريالى مثلا يبحث عن الحقيقة فى عالم اللاوعى والأحـــلام مستعينا بنظريات **فرويد** وعلم النفس ويعبر عن رؤيته فى قالب الحلم والفانتازيا نجد الفنان التكعيبى يحاول أن يصل الى الحقيقة عن طريق أعمال العقل وتحليل التجربة المحسوسة تحليلا علميا تجريدية معتمدا على العلوم الطبيعية والرياضيات ويعبر عنها فى أشكال هندسية متداخلة تتميز بالمنظور المسطح .

كان اتجــاه التكعيبيين الى العلم والعقل فى محاولة فهم العالم والتعبير عنه فنيا شيئا جديدا حقا . فقد شهد

القرن التاسع عشر فجوة واسعة بين العلم والفن ـ نتج عنها أن فقد الفن جذوره الفكرية • وبالرغم من ظهور بعض التجارب الفنية التى استخدمت المنهج العلمى التحليلى مثل الرواية الطبيعية ، والمدرسة التأثيرية الا أن الفن والعلم ظلا يمثلان فى ذلك القرن نوعين مختلفين تماما من التجربة والمعرفة بحيث أصبح التوفيق بين النظرية العلمية والنظرية الجمالية شيئا مستحيلا • وعبر **ماثيو ارنولد** عن هــذا الوضع حينما تساءل فى مقاله (الأدب والعلم) عما اذا كانت هناك وسيلة تجعل الشعر قادرا على ربط اكتشافات العلم الحديث بسلوك الانسان وحبه الغريزى للجمال • ويؤكد فى نهــاية مقاله ضرورة ايجاد تلك الرابطة حتى يتحقق للتجربة الانســانية الاكتمال • واســتمرت تلك المشكلة تشغل بال المفكرين حينا من الزمن وحتى أوائل القرن العشرين فنجد مثلا النــاقد وعالم النفس المعروف أ• أ• **ريتشاردز** يتساءل فى عام ١٩٢٦ : « كيف يمكن لأى شــاعر أن يعالج فــكرة الله فى عالم تحكمــه قوانين النسبية ؟ » ويضرب **ريتشاردز** بالشاعر **ت• س• اليوت** مثلا لمأساة الشاعر المعاصر الذى يحس بالعجز والحيرة أمام التقدم العلمى الذى حطم كل معتقداته الموروثة • وربما كان الاعتقــاد الرومانسى الذى ســاد القرن التاسع عشر بأن الخيال الشعرى الخيال الابداعى يرتبط أساسا بالعواطف والحواس ويؤثر عن طريق الشحنة الشعورية والصــورة المجسدة ـ ربما كان هذا الاعتقاد من الأسباب التى ساعدت

على اتســـاع الفجوة بين الفن والعلم وبالتالى بين العقل والاحســـاس فى تلك الحقبة بحيث انتفت تمـاما فكرة شاعرية الأفكار ـ أو « شاعرية الفكر » ·

وكان الجديد الذى أتى به التكعيبيون فى محاولة فهم العالم المتغير حولهم والتعبير عنه هو الدعوة بأن الفنـان يجب ـ حتى يتوصل الى الحقيقة ـ أن يعمل ملكة العقل لديه فى تفسير وتحليل الظواهر وأنه بدون أعمال العقل لن يتوافر للرؤية الفنية القدر اللازم من الصدق · وكان الرسام الفرنسى **سيزان** ـ وهو الأب الروحى للتكعيبية ـ أول من نادى بذلك عندما قال : « الفنان فى المتحف يتعلم كيف يفكر » · وتبعه **سيروزييه** فقال : « ان الذكاء متطلب أساسى فى الرسام » · ومن بعدهما جاء **جلايتزس ومتزينجر** ليؤكدا أن الفنان التكعيبى قد رفع الفن الى مرتبة العقل دون تجاهل الحواس والعواطف : « فالعالم الذى نراه لا يمكن ان يصبح العالم الحقيقى الواقعى الا عن طريق أعمال الفكر فيما نرى » · ثم يكرران :

« لا يكفى أن يرى الفنان الشىء بل يجب أن يفكره » ·

وتدريجيا تبلورت نظرية التكعيبية حتى أصـــبحت أقرب النظريات الفنية الى العلم · وكان لنظرية النسبية كما فسرها الفلاسفة الطبيعيون مثـــل **ف· هـ· برادلى** ثم **وايت هيد** أعمق الأثر فى بلورة الحركة التكعيبية ـ بل

انها تمثل الأساس الفكرى الذى قامت عليه تلك الحركة الفنية ٠ وكانت همزة الوصول بين التكعيبيين والنظرية النسبية رجلا يدعى « **برينست** » يهوى الرياضيات وكان يقيم بينهم فى **مونتمارتر** ٠ ولابد أن **برينست** قد شرح لهم أفكار **ف٠ هـ٠ برادلى** الذى كتب عام ١٨٩٣ كتابا بعنوان « المظهر والواقع » قال فيه : « ان الواقع لا يمكن أن تكون له حدود مطلقة بل تختلف حدوده باختلاف وجهة النظر ٠ يجب علينا أن نقبل أن الواقع متعدد الوجوه وأن ثمة وجوها متعددة قد تمثل واقعا محددا ٠ ان الطريقة التى نرى بها الشىء هى الشىء نفسه » ٠

وفى ظل النظرية النسبية التى غيرت مفهوم الزمان والمكان أصبح من المستحيل تجزئة العالم الى أماكن محددة وأزمنة محددة وأشياء محددة ٠ ووجد الفنان التكعيبى نفسه فى عالم « انتفت منه كل المفاهيم البسيطة » كما قال الفيلسوف وايت هيد وأصبح معنى كل شىء فيه « مشروطا بعلاقاته الجماعية بكل الأشياء » ٠ وهكذا تأكد للفنان التكعيبى ضرورة الاعتماد على عقله فى البحث عن حقيقة الأشياء حيث أن الحواس خادعة وقاصرة ، وضرورة رؤية الشىء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع ، وضرورة محاولة تصوير أى شىء فى كليته وشموليته ٠

ووجد الفنان التكعيبى ــ فى مجال الرسم الذى

تبلورت فيه تلك الحركة أولا أن عليه أن يكسر القاعدة الأساسية المتوارثة وهى منظور الأبعاد الثلاثة من نقطة رؤية محددة حتى يحقق شمول الرؤية وحتى يصور أية جزئية من الواقع فى كليتها - فمكونات التجربة الانسانية متشابكة دوما وتتغير مظهرها حسب وجهات النظر ، والزمن والضوء يمكن أن يغيرا مظهر أى شىء بحيث يختلف تماما فى كل مرة . ولهذا حاول التكعيبيون أن يصوروا أى تجربة حسية أو فكرية من جميع وجهات النظر الممكن تصورها بحيث نراها فى شمولية علاقاتها ومظاهرها المختلفة .

وحاولوا أيضا ربط العمل الفنى بالواقع المحيط به باعتباره أحد أبعاد الحقيقة أو أحد مستويات الواقع .

فالمعنى الذى كان التكعيبيون يبحثون عنه فى ظل نظرية النسبية كان معنى يمكن فقط أن نجده فى مرحلة تكشف الشىء فى مظاهره المتعددة وفى العلاقات اللا نهائية التى تربط كل بعد من أبعاد الحقيقة بجميع أبعاد التجارب الأخرى .

كان الأسلوب الفنى الذى أتبعه التكعيبيون فى مرحلته الأولى أسلوبا تجريديا متأثرا بالتشكيلات الهندسية المجردة التى أدخلها سيزان وكان يسمى فى تلك المرحلة بالاسلوب التحليلى .

وظهر ذلك الأسلوب بوضوح فى أعمال براك وبيكاسو بين عام ١٩٠٧ وعام ١٩١٢ حيث نجد لوحاتهما تتكون من مساحات ومستويات هندسية لا تكتمل أى منها على حدة ولكنها تنتظم فى تشكيل يتداخل مع الخطوط التجريدية للموضوع المرسوم بحيث تصبح اللوحة تكوينات هندسية متداخلة فى منظور مسطح :

ثم تطور الأسلوب حتى وصل الى الاكتمال فى المرحلة التى تسمى بالأسلوب « التجميعى » الذى تميز الى جانب احتفاظه بالمنظور المسطح والتشكيلات الهندسية :

أولا : باعادة عنصر التصوير بحيث تمثل اللوحة شيئا يمكن التعرف عليه حتى بعد اخضاعه للتحليل الهندسى .

ثانيا : بادخال « الكولاج » أى خليط من عناصر وخامات من الطبيعة الى اللوحة مثل قصاصات الصحف واللوف والقماش وورق الحائط .

ثالثا : بخلق احساس لدى المشاهد بعدم اكتمال اللوحة بحيث تبدو وكأن خطوطها تمتد خارجها كما لو كانت بقعة من الواقع ألقى عليها الضوء مؤقتا ولكنها تكون جزءا لا ينفصل عن الواقع المحيط بها . أى أن الفنان التكعيبى كان يحاول أن يكسر الحاجز الوهمى بين عالم اللوحة

والعالم الخارجي الملامس له لأن معنى اللوحة ليس مطلقا مثلها فى ذلك مثل كل جزء من جزئيات الواقع في ظل النظرية النسبية ٠

فالتكعيبية اذن ـ فى أحد تعريفاتها ـ هى محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة الى مستوياته المتعددة وتحليل العلاقات المتشابكة التى تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى لجميع الأشياء الأخرى الممكنة ٠ والتكعيبية أيضا هى مدرسة المنظور المركب المسطح اللا نهائي الذى يحرر معطيات التجربة من الأبعاد الثلاثة ويحللها الى مستويات تتصارع وتتعدل حسب علاقاتها المتشابكة بحيث يتم الصراع الذى يمتد الى الواقع المباشر للعمل الفنى ـ سواء كان حائطا خلف لوحة أو جمهور فى مسرح أو أصوات الحياة العادية بالنسبة لقصيدة ـ ويكون بمثابة الحركة الفنية الداخلية للعمل ٠

والتكعيبية أيضا هى النتاج الفنى الطبيعى لنظرية النسبية التى تمثل التفسير العلمى للوحة التجربة الانسانية فى القرن العشرين ٠

لقد وصف المفكر **تشارلز موريس** تلك اللوحة قائلا اتسعت أبعاد التجربة الانسانية فى عصرنا هذا بحيث أصبح لزاما على الانسان أن يرى نفسه ليس فقط من خلال

المنظور الحضاري ـ أي علاقته مع مجتمعه وحضارته ومعتقداته ـ وانما أيضا من خلال منظور الزمان والمكان ـ أي علاقته مع الكون أجمع » ·

ولقد امتد تيار الافكار التي أدت الى ظهور الحركة التكعيبية في الرسم الى كل مجالات الابداع الفني وأثر فيها بصورة مباشرة وغير مباشرة ـ ففي مجال الشعر نجد **ت · س · اليوت يقول في معرض الحديث عن موسيقى الشعر :**

« ان من وظائف النظم الأساسية في عالم تحكمه النسبية أن ينشيء صلات عن طريق التجاوب الموسيقى · فموسيقى أية كلمة تكون دائما في حالة « تقاطع » ·· فهي تتقاطع مع موسيقى الكلمات التي تحيط بها ثم مع موسيقى القصيدة ككل ثم مع معناها المباشر ثم مع جميع المعاني التي توحي بها وأيضا مع كل المعاني التي استخدمت فيها من قبل سواء في الفن أو الحياة » · وقد لمس كثير من النقاد تأثير الحركة التكعيبية في شعر **اليوت وازرا باوند** خاصة في استخدامها للأدب والتاريخ والأسطورة لتقديم مستويات متعددة ومتلازمة في القصيدة للتجربة الانسانية المعاصرة وأيضا في مزجهما بطريقة المونتاج لأماكن وأزمنة مختلفة لاثراء المعنى عن طريق تقديم وجهات نظر مختلفة ولكن متلازمة في نفس اللحظة ·

. والواقع أن تكنيك المونتاج السينمائي الذي استخدم في الأدب كثيرا فيما بعد يعتبر نتيجة مباشرة لتأثير الأفكار التكعيبية على الفن السينمائي • فلقد اتجهت السينما بعد خروجها من المرحلة التقليدية نحو التكعيبية خاصة في أعمال المخرج العظيم **أيزنشتاين الذي قال :**

« ان ما أرمي اليه دائما هو تشريح وتقطيع أى حادثة ما الى عدد من اللقطات المتناثرة ثم تجميع تلك اللقطات عن طريق المونتاج في شكل جديد معقد يظهر كل لقطة في شكل جديد تماما من خلال علاقاتها مع اللقطات الأخرى » •

لقد كان المونتاج هو التكنيك الذى حققت السينما من خلاله تكعيبية الحقيقة ـ أى تعدد أوجهها وتداخل علاقاتها ونسبية معناها المستمر •

أما في مجال الرواية فيظهر تأثير المدرسة التكعيبية في أعمال **جيمس جويس** ـ خاصة روايته الأخيرة « جنازة فينيجان » • بل اننا نجد **جويس** في روايته الأولى « صورة الفنان كشاب » يحاول التخلص من المنظور التقليدى عن طريق استخدام تكنيك تيار اللاوعى الذى تختلط فيه وتتشابك جزئيات التجربة الانسانية دون التقيد بالزمن بمعناه الواقعى التقليدى ـ ولقد حاول روائيون عديدون قبل جويس استخدام المنظور التكعيبى المزدوج فى أعمالهم مثل **الدوس هكسلى وفيليب توينبى** •

ولكن أكثر روائى معاصر تأثر بالتكعيبية ووصف بها كان **أندريه جيــد** . فقد حاول جيد دائما فى جميع أعماله أن يفحص التحولات المستمرة التى تطرأ على الحقائق وأيضا على الخيالات وحاول أن يدرس تأثير انتفاء مبدأ الاستمرارية ومبدأ اليقين بصورة متعمقة .

وحاولت أيضا القصاصة **جرترود ستاين** أن تترجم فى أسلوبها النثرى الفكرة التكعيبية المستقاة من فلسفة وايت هيد والتى تقول بأن الاســـتمرارية ليست فى حقيقتها سوى تكرار فى عملية تغيير مستمرة طول الوقت . فنجد الكاتبة تكرر جملها بنفس الصورة تقريبا وتدخل تغييرات طفيفة لا نكاد نلحظها فى كل جملة فيتسع المعنى ويتغير رغم التكرار الظاهرى الممل . وعلى ســبيل المثال نجدها تقول فى قصتها « **الآنسة فير والآنسة سكين** » :

« كان لهيلين فير منزل لطيف . كانت مســـز فير سيدة لطيفة . وكان مستر فير رجلا لطيفا ـ كان لهيلين فير صوت لطيف . صوت يستحق أن تصقله . لم يقلقها بذل الجهد . بذلت جهدا لتصقل صوتها . لم تجد الحياة ممتعة فى المكان اللطيف الذى عاشت فيه دائما . ذهبت الى مكان فيه أشخاص يحاولون صقل أشياء ـ أصـــوات أو أشياء تحتاج الى صقل . هناك قابلت جورجينا سكين التى كانت تصقل صوتها الذى اعتقد البعض أنه لطيف .

عاشتا معا . عاشتا معا وأحستا بالمتعة . لم تكن

متعة عقلية • ولكنها كانت متعة . كانتـــا مستمتعتين وعملتا بانتظام على صقل صوتيهما - كانتا مستمتعتين - كانت جورجينا سكين مستمتعه هنـــاك وكانت تعمـــل بانتظام • منتظمة في الاستمتاع • ولكنها كانت تستمتع في الحدود اللازمة لانسان يريد أن يكون مستمتعا حقا • كانتا الاثنتان مستمتعتين حينئذ وهناك •• وتعمـــلان حينئذ وهناك » •

والقارىء لهذا المقطع قد يجد في أسلوبه شبها كبيرا بلوحة تكعيبية كلوحة براك مثلا المسماة « الزجاج والمكان والنوت الموسيقية » - التي تتكرر فيها الحدود المجـردة مكل من الموتيفات الثلاث مع تغيير طفيف وكأن الأشـكال تتغير دوما وتتعدد مع التكرار وكأنها في حـالة حـركة مستمرة بينما يخلق التكرار نوعا من الاحساس الخادع بالاستمرارية والثبات - كما قد يرى في تجاهل ستاين للزمان والمكان والشخصية : كمـــا يظهر في استخدامها « لحينئذ » و « هناك » ، وتجاهلها لأى صفات ســـوى الأسماء المجردة التزاما بتكنيك التكعيبيين •

أما في عالم المسرح فربمـــا كانت مسرحية الكاتب الايطالى **لويجي بيراندللو** المسماه « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » : كوميديا في طور التأليف هى أصدق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية • ففى هذه المسرحية نجد **بيراندللو** يحاول أن يحطم التصور التقليدى



الفوتوغرافي للواقع ويعمل فيــه فكره ليكشف لنـا مستوياته المتعددة وعلاقاته المتشـابكة مستندا الى فلسفة التكعيبيين ومؤكدا لفكرة نسبية كل شيء وفكرة استحالة المعنى المطلق لأى شيء وفكرة أن الاســتمرارية انما هي وهم . وتتبلور تلك الفلسفة في المسرحية دراميا بحيث تظهر في صـورة مشكلة تعريف الشخصية في ضـوء العلاقات المتعددة المتغيرة وفي ضـوء التباين بين ظـاهر الأمور وباطنها .

بل ان القاريء لأعمـال **بيراندللو** كلهـا يدرك ان مشكلة تعريف الشخصية تمثل محورا أساسيا في رؤيته الدرامية ـ فنجده مثلا في مسرحية « كل على طريقته » (١٩٣٢) يقول على لسان أحد الشخصيات : « ان شخصية أي انسان تتكون من فكرته هو عن نفسه الى جانب فكرة كل انسان يعرفه عنه » .

وفي « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ينحو **بيراندللو** بصورة مباشرة نحـو التكعيبيـة . فهو أولا يسميها « مسرحية في طـور التأليف » ـ أى لم تكتمل بعد . اذن فهي كأى عمل فني تكعيبي تحوى عنصر امكانية التغير المستمر اللا نهائي وهي أيضا لا تدعى لنفسها المعني المطلق الذى أنكره التكعيبيون .

وثانيا فاننا نجد **بيراندللو** في هذه المسرحية يفتت الواقع المقـدم على خشـبة المسرح الى مستويات متعددة

تتصارع وتتلاحم ويهدف الى ربط تلك المستويات بالمتفرج بحيث يصبح هو نفسه أحد تلك المستويات التى لا تنفصل عن المسرحية • وينبغى هنا أن ننوه بأن مجـــرد اشراك المتفرج فى العرض لا يعنى بالضرورة عملا فنيا تكعيبيا • فلقد شهد القرن العشرون محاولات عديدة لجعل المتفرج جزءا ايجابيا في العرض المسرحى وذلك لاغراض متعددة وكانت معظم تلك المحـــاولات تقليـــدا لهــــذا التنكيك التكعيبى ـ أى تكنيك تحطيم الحاجز الوهمى بين العمل الفنى وواقعه المباشر ـ دون أن تكون ترجمـــة لفلسفه المدرسة التكعيبية •

فقد استهدف الداديون مثلا استثارة غضب وسخط المتفرج كهدف فى حد ذاته • كذلك حاول الكاتب الألمانى بريخت فى مرحلة أخرى استثارة فكر المتفرج عن طريق ما أسماه بالمسرح الملحمى الذى ألغى فيه عنصر التعاطف مع الشخصيات المسرحية وركز على القضايا والأفكار وقسم فيه العرض الى جزئيات كل منها متكامل فى ذاته ويدعو الى المتعة والتفكير ـ ولكن مسرح بريخت رغم تركيزه على العقل ورغم تطلبه مشاركة المتفرج الايجابيـــة لا يعتبر مسرحا تكعيبيا بحق •• فهو لا يستند أساســـا الى فكرة النسبية ـ فالعقائد ثابتة سواء كانت سياسية أو دينية ـ ولقد حاول بريخت من منطلق عقائدى ولفترة محدودة أن يحدد الاطار الذى يشارك فيه المتفرج ايجابيا •

أما **بيراندللو** فلم يقدم أى معطيات ثابتة فكرية أو عقائدية وانما كان يحاول أن يجذب المتفرج الى داخل لوحة تكعيبية باعتباره أحد مستويات الواقع بحيث أصبح المتفرج بالنسبة له وبالنسبة للمسرحية كقطعة الكولاج التى كثيرا ما استخدمها التكعيبيون فى لوحاتهم بغرض كسر الفواصل بين عالم الألوان والتشكيلات الهندسية وعالم الواقع الخارجى للوحة وبحيث أصبحت خشبة المسرح وكأنها أحد المستويات التى تتقاطع مع مستويين آخرين من مستويات الحقيقة وهما الفن الواقع

يقول **بيراندللو** فى مقدمة المسرحية أنه يهدف الى اشراك جميع العناصر الموجودة فى المسرح من شخصيات مرسومة وممثلين ومؤلف ومخرج ومدير مسرح ونقاد ومتفرجين (سواء من الخارج أو من المشتركين فى العرض المسرحى) بحيث يستنفذ كل امكانيات التنويع الممكنة على الصراع • والصراع هنا أو الصدام هو صدام بين الفن والواقع •• بين محاكاة الحياة على خشبة المسرح وأحداث الحياة خارجها •

والمسرحية يمكن اعتبارها دراسة فى تعدد مظاهر الشخصية الانسانية نخلص منها الى أن أى حدث فى الواقع انما يتم على مستويات متعددة من التجربة بحيث يصبح معناه دائما نسبيا •

وكما أعمل الرسام التكعيبى فكره في تحليل الأشياء المرئية نجد **بيراندللو** هنا يعمل فكره فى تكسير الحدود المعروفة للحبكة المسرحيــــة التقليدية مستخدما أسلوب المنظور الجديد أو المنظور المركب • وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية وبعض الأحداث الواقعية بحيث تبدو المشاهد المسرحية وكأنهــا الواقع والأحداث الواقعية وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية ، فنحن نرى فى بداية ذلك العمل الذى يصعب أن نسميه مسرحية ، نرى مجمــوعة من الممثلين يقومون بأداء أدوار ممثلين فى فرقة مسرحية أثناء بروفة مسرحيـــة من مسرحيات بيراندللو نفسه ـ وهكذا نجد أن تفتيت الواقع الى مستويات متغيرة قد بدأ منذ البداية • وأثناء البروفة تدخل الى المسرح العارى أسرة مكونة من ستة أشخاص أب وأم وأبنـــاء شرعيون وأبناء غير شرعيين • وتطلب الأسرة من المخرج أن يسمح لهم بتمثيل أو (تحقيق) حياتهم على المسرح فى صورة درامية حيث أن مؤلفا ما قدم (فكرهم) دون أن يكتبهم فى نص • وهنا يجد المتفرج نفسه وقد تحللت أمامه فكرة الممثل وفكرة الشخصية المسرحية الى العديد من المستويات المتصارعة •

أما القصة التى تود الاسرة تمثيلها فهى قصة أسرة تفككت نتيجة لخيانة الأم لزوجها ويعترض مدير الفرقة ولكن الأسرة تشرع في التمثيل رغم ارادته ويحــاولون

تمثيل قصتهم الحزينة ولكنهم يقابلون صعوبات بالغة فى محاولة شرح الحبكة التى يودون تحقيقها دراميا للممثلين المحترفين الذين يشاهدونهم ويعلقون عليهم • أى أن القصة الحقيقية تصطدم مع القصة كما يجب أن تكون دراميا من وجهة نظر الممثلين المحترفين • ويقول لهم الأب فى محاولة يائسة لافهامهم : « انما الدراما فينا نحن ونحن الدراما » .

وتصل جهود الشخصيات الست الى طريق مسدود فى النهاية حين تطلق احدى الشخصيات ـ وهى شخصية الابن التعس ـ الرصاص على نفسها فى نوبة يأس • وهنا يتدخل الممثلون المحترفون ليعلنوا أن هذه اللحظـــة هى الذروة الفنية لدراما الأسرة متجاهلين أنها لحظة انتحـــار حقيقى على مستوى آخر ـ وهنا يصبح الأب : « تظاهر ؟ انها الحقيقة يا سيدى • الحقيقة » ـ ولكن المخرج يكون عند هذا الحد قد وصل الى نقطة اللامبالاة التامة فيجيب : « تظاهر حقيقة •• ما أهمية ذلك ؟ لقد ضاع يوم كامل بسببكم • يوم كامل » •

ومبالغة فى تأكيد تعدد مستويات الواقع وتصارعها وتأكيد استحالة تكامل أى معنى مطلق نجد نهايات فصول المسرحية تشبه الى حد كبير ما أسماه التكعيبيون بالتقاطع ـ أى تقاطع مستوى مع مستوى آخر دون سبب مفهوم • فنجد المخرج يتدخل فجأة لينهى البروفة فى المسرحيـــة داخل المسرحية حتى يستجمع شتات فكره وتكون النتيجة

أن المسرحية الحقيقية أيضا تتوقف ومعها أيضا الدراما التي تحاول الشخصيات بالتميت تمثيلها . أما نهاية الفصل الثاني فتأتي نتيجة خطأ أحد عمال المسرح الحقيقي بحيث تتوقف الأحداث على جميع المستويات اذ يسدل الستار خطأ تاركا الأب والمخرج اللذين ينتميان الى مستويين مختلفين وحدهما في مقدمة المسرح .

ويبدو تأثر **بيراندللو** بالمدرسة التكعيبية أيضا في استخدامه للكولاج — أي ادخال عناصر غريبة على العمل الفني بغرض تأكيد تعدد المستويات ونجده يستخدم الكثير من الكليشيهات المسرحية . فالمخرج على سبيل المثال يستخدم الكثير من هذه الكليشيهات ويقدم وجهة نظر المسرح التجاري في تقديم الدراما ولهذا نجده يفشل في التوسط بين مجموعة الممثلين المحترفين وبين الشخصيات الست التي تقودهم أقدامهم من الواقع الى عالم المسرح التجاري .

ان هذه الشخصيات الست تنتمي الى الحياة ولا تنتمي اليها في نفس الوقت — انها مثل تلك الأشياء التي كان **بيكاسو** « يغتالها » (في تعبيره) حتى يتمكن من تحقيق الكلية والشمول في تصويرها . وظهورهم المرتجل على خشبة المسرح الواقعية التي هي في نفس الوقت خشبة وهمية (في المسرحية داخل المسرحية) انما هو تعرية للواقع المسرحي والوهم المسرحي في نفس

الوقت ـ وبمجرد دخولهم تبدأ مستويات الواقع على المسرح وخارجه في التحرك وتغيير مواقعها ·

يقول الأب محاولا شرح موقف الأسرة :

« ان الدراما في نهاية الأمر هي عودة الأم الى منزلى ومعها أسرتها التى ولدتها خارج المنزل وحاولت فرضـها على الأسرة الأصلية · ان هذه العودة تنتهى بموت الابنة الصغيرة ومأساة الولد وهروب الابنة الكبرى · ان مصير تلك الأسرة الجديدة محتوم لأنها جسم غريب ··

وهكذا نرى أنه بعد الكثير من المعاناة لم يتبق سوانا نحن الثلاثة : أنا والأم والابن ·

ولكن الابن يلزم خلفية المسرح ويرفض المشاركة فى تلك الدراما بدعوة أنهـا (مجرد أدب) · ويحتج الأب دون جدوى قائلا بأن هذه الدراما هى الحياة نفسها وقمة الانفعـال بها · ولكن الابن يصر على عدم الاشتراك فى ذلك التصوير المسرحى ، ليس بدعوى أنه ينتمى الى الحياة الواقعية ـ فهو فى الواقع لا ينتمى اليها اذ نجده يقول لمدير الفرقة : « انما أنا مجرد شخصية لم يكتب لهـا التحقيق الدرامى بعد · اننى لا أرتاح لوجودى وسط تلك الفرقة المسرحية · أرجوك · دعنى وشـأنى » · وهكذا نرى الابن : شكلا يجب أن نحاول استيعابه فى التشكيل الدرامى ـ ربما رغم أنفه ـ مما يضيف بعدا جديدا وصعبا لذلك العرض المسرحى ·

ان الهدف الذى يسعى اليه الأب من تمثيل حياته هو الوصول الى زاوية محددة يرى منها الأحداث حتى يتضح له معناها . وهو فى هذا انما يردد فكرة وايت هيد القائلة بأن تعريف أى شيء لأى منا انما هو الزاوية التى نراه منها . فالأب يقول : « انما تكمن الدراما فى كل ذلك .. فى ضميرى .. فى ضمير كل منكم . اننا نتصور أن الضمير واحد فينا جميعا .. ولكنه فى الحقيقة له أوجه متعددة ـ فلكل انسان ضمير مختلف ـ ضمائر متباينة . وهكذا يتولد الوهم بأن صورتنا واحدة عند الجميع .. بأننا نمتلك شخصية متفردة تطبع كل أعمالنا بطابع واحد متفرد . ولكن هذا ليس حقيقيا . ندرك هذا عندما نبدأ فى عمل ما ثم نتوقف فجأة ونحس وكأننا قد تعلقنا فى الهواء على خطاف » . والأب هنا انما يعبر عن النظرة التكعيبية التى ترى الشيء دائما فى حالة تعلق ـ لا اكتمال وعندما يرى الأب الممثلين المحترفين يمثلون دوره مستخدمين وسائل وكليشيهات المسرح التقليدية التى يعتبرونها ضرورية لبلورة معنى الحدث أى عندما ينتقل الواقع من مستوى الى آخر أو عندما تتغير وجهة النظر لنفس الشيء ـ يصيح : « لا أدرى ماذا أقول .. هذه كلماتى .. ولكن وقعها زائف ـ لكأن صوت الكلمات قد تغير تماما » .

ان بيراندللو يبدو وكأنه يدعونا طول الوقت لتأمل نسيج مسرحيته مثل الفنان التكعيبى الذى يدعونا الى فحص

الخامات المتنوعة التي تشكل نسيج لوحته •• وتلك الدعوة في حد ذاتها تمثل تحديا لهـــدف الدراما التقليدية وهو ايهام المتفرج بأن ما يراه انمـــا هو انعكاس للواقع في مرآة الفن – ان أكثر المشاهد اقترابا من الطبيعية في هذه المسرحية هو ذلك المشهد في البروفة بين مدام بيس وابنة الأم • تتحدث مدام بيس مع الفتاة بصورة طبيعية هادئة وفورا يبدأ الممثلون في الاحتجاج ويوافق المخرج قائلا : «التمثيل هو هدفنا هنا • نعم •• الطبيعة الى حد معين ولكن لا يجب تجاوز هذا الحد » • ان مدير الفرقة هنـــا لا يريد الواقع على خشبة المسرح وانما يطلب من ممثله خلق ايهام بسيط بأن ما يجرى على خشـــبة المسرح هو الواقع • ولكن الأب يحتج على هذا الايهام قائلا ان خلق مثل هذا الايهام بالواقع يحول الدراما الى مجرد لعبـــة مسلية ، ولكن الممثلين يحتجون : « نحن ممثلون جادون – فنانون » • ولكن الأب يرد في ياس : « كم أود لو تركتم تلك اللعبة التي تسمونها بالفن والتي تعودتم على ممارستها هنا كفنانين • دعوني أسألكم مرة أخرى من أنتـــم ؟ » ويثور المخرج بالطبع فهو لا يمكن أن يسمح لمجـــرد شخصية درامية أن تلقى الشكوك حول حقيقة شخصيته ودوره : « لن أسمح لمجرد شخصية أن تأتي لتســـألني من أنا ! » ولكن اجابة الأب توحي بأن الشخصيات الفنية قد تكون أكثر واقعيـــة من الأشـــخاص الواقعيين فكل شخصية درامية لها حياتها المتفردة •• « ان الحقيقة يمكن

ان تكون مجرد مظهر » كما يقول الأب : « لا ينبغى أن تعتمد اعتمادا كبيرا على فكرتك عن حقيقتك كما تبدو لك اليوم فحقيقتك اليوم يمكن أن تصبح كحقيقتك بالأمس .. مجرد وهم من أوهام الغد »

وفى مسرحية اخرى هى مسرحية « كل على طريقته » نجد بيراندللو يحلل مستويات الحقيقة ويفحصها من خلال مناقشة فكرة الايهام الدرامى . فهو هنا يشرك المتفرجين فى العرض مباشرة اذ يضع وسطهم الأشخاص الحقيقيين الذين تصور المسرحية قصة حبهم . ويقوم هؤلاء الأشخاص الحقيقيون بالتجمع فى ساحة المسرح بعد الفصل الأول معبرين عن سخطهم لأن بيراندللو استمد مادة المسرحية من حياتهم الخاصة ويهددون بالاعتداء على المؤلف وايقاف العرض المسرحى . وتبين الارشادات المسرحية التى كتبها بيرانديللو للمسرحية مدى اهتمامه بالتجريب فى محاولة ايجاد مسرح متعدد الأبعاد :

« فى هذا المشهد الذى يدور فى ســـاحة المسرح الخارجية أثناء خروج المتفرجين سوف ندرك أن ما قدم على المسرح على أنه واقع لم يكن سوى اختلاق فنى نتيجة لظهور الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية وسط الجمهور فجأة فى ساحة المسرح الخارجيه فى الاستراحة وسوف ينتج عن هذا أن المتفرجين المنهمكين فى مناقشـــة الواقع الوهمى للمسرحية سوف يجدون أنفسهم فجأة على مستوى آخر من

مستويات الواقع ، أما فى الاستراحة التالية بعد الفصل الثانى فسوف ينشب الصراع بين تلك المستويات الثلاثة للواقع : شخصيات المسرحية والأشخاص الذين تصور المسرحيــة حياتهم والمتفرجين • وسيتولد الصراع حين يهاجم أبطال القصة الحقيقيون الممثلين ويحاول المتفرجون التدخل بينهم •

لقد حاول بيراندللو فى مسرحياته أن يحطم الدراما التقليدية متبعا أسلوب التكعيبيين فى تحطيم معطيــات الحواس بهدف استكشــاف أبعاد ومســتويات الحقيقة وتقديمها فى كليتها • ان هدف الفنان كما قال جلايتزس هو تصوير الواقع فى حقيقته • وحقيقة الواقع فى أى جزء من جزئياته هى تبلور دائــم ومستمر من خـــلال علاقات متشابكة لا نهائية ومن خلال نسبيات لا تتحدد أبدا لتصل الى المطلق • اننا لانستطيع أن نسدل الستار الختامى على أى مسرحية من مسرحيات بيراندللو الا بطريق الصــدفة أو الخطأ إذ أن العمل الفنى كأى شىء آخر لا يكتمل أبدا وليست هناك حدود واضحة ومحدودة بين الفن والحياة • لقد أدرك الفنان التكعيبى استحالة فصل وتحديد كنه أى معطى من معطيات التجربة • لذا ركز جهده فى تصوير نشأة وتبلور معطيات التجربة فى رحلتها اللا نهائية نحو الحقيقية المطلقة •

جارى والباتافيزيقية
أو فلسفة العبث

كتب **الفريد جــارى** (١٩٧٣ ـ ١٩٠٧) ثلاث مسرحيات فقط كلها تدور حول شخصية واحــدة تدعى **أوبو** · ورغم ذلك فقد حقق شــهرة عالميــة اذ أن هذه المسرحيات الثلاث وكذلك أسلوب حياة جارى وأيضـا فلسفته المتفرده قد أحدثت ثورة واسعة الأبعاد فى المسرح الغربى حتى أن أحد المؤرخين للمسرح الغربى المعاصر كتب يقول : « عندما نطق الممثل **فرمين جمييه** أول كلمــة فى مسرحية جارى الأول الملك أوبو تغير مسار المسرح الغربى تماما · (أ · ب · **هنشكليف** ـ (العبث) ـ ١٩٦٩) ·

لقد كانت هذه المسرحية فى رأى هنشكليف البداية الحقيقية لمدرسة العبث التى ازدهرت فى الخمسينيات · عرضت مسرحية الملك أوبو لأول مرة على المسرح الجديد (تياتر نوفو) فى ١٠ ديسمبر عــام ١٨٩٦ · وتدور المسرحية حول فكرة الطمع فى السلطة واغتصابها وتذكرنا كثيرا فى هيكلها الأساسى بمسرحية شــكسبير الخالدة ماكبث · ففى بداية المسرحية نرى زوجة أوبو تحثه على

قتل الملك ونستلاس واغتصاب عرشه . ونعلم من الحوار ان أوبو هذا ـ وهو رجل بدين فظ الملامح قذر الثياب ـ كان من قبل ملكا على اراجون وأصبح الآن قائدا في جيش ونسسلاس ملك بولندا ـ وفي اليوم التالي يذبح أوبو كل الأسرة المالكة ولا يفلت من المذبحة سوى بوجرلاس الوريث الشرعي للعرش ووالدته . ويدير أوبو المملكة عن طريق القتل ونهب الأموال والممتلكات ـ بل اننا نشاهد في أحد مشاهد المسرحية طابورا طويلا من النبلاء ورجال القضاء والبنوك يعدمون بواسطة آلة « تفتيت العقول » . وعندما ينتهي أوبو من نهب أموال المملكة يشن الحرب على قيصر روسيا الذى كان قد أقســـم أن ينتقم لمصرع قريبـــه ونسسلاس وتتمخض الحرب عن هزيمة أوبو ويفـــر هو وزوجته الى فرنسا !

والحبكة هنا ـ كما نرى ـ لا تأتي بالجديد ولا تعكس الهجوم الضارى الذى تضمنته المسرحية على تقاليد الدراما السائدة حينذاك وعلى القيم البرجوازية التى كان المجتمع الفرنسي يعتنقها في ذلك الوقت . وهذا الهجوم الضارى يتضح بالدرجة الأولى في شكل المسرحية وتكنيك العرض المسرحي كما قدم ذلك المساء .

ويصف لنا روجر شاتوك في كتـــابه « سنوات الوليمة » (١٩٥٨) هذا العرض فيقول :

.. « قبل رفع الستار حملت الى مقدمة المسرح منضدة مغطاة بخيش بال · ثم ظهر جاري وكان بالغ الشحوب وقد زين وجهه مثل الساقطات ووقف في مواجهة أضواء المسرح · أخذ جاري يتحدث الى الجمهور في صوت ممل خال من التعبير بينما يرتشف بعصبية من كوب في يده ، واستمر على هذا الحال لمدة عشر دقائق كاملة حتى بلغ الغيظ من المتفرجين مبلغه ·· تحدث عن كل من شاركوا في العرض وشكرهم وعن الأقنعه التى سوف يرتديهـا المثلون وأعلن أن الفصول الثلاثة الأولى من المسرحيـة لن تتخللها استراحة · ثم ختم حديثه قائلا : على أية حال ·· لدينا ديكور رائع · وكمـا أنه من الممكن أن نستخدم طلقات الرصاص في عام ١٠٠٠ للايحاء بمنظر لمسرحية تجرى أحداثها في الأبدية أو اللا زمان فاننا فضلنـا ديكورا لمسرحيتنا به أواب تكشف عن حقول من الجليـد تحت سماء زرقاء وبه مدفأة بها ساعات حائط يتأرجح بندولها بشدة فتصبح الساعات أبوابا · وبه أيضا أشجار نخيل تنمو أسفل سرير وذلك حتى تتمكن الأفيـال التي تمطن أرفف المكتبة من التجوال والتنزه بينها أما عن الأوركسترا ، فقد استغنينا عنها واستعضنا عنها ببعض آلات الايقـاع والبيانو وستأتيكم الموسيقى من خلفية المسرح « أوبوية » الطابع أما عن الحدث ·· فها هو يوشك أن يبـدأ ·· ومسرحية بولندا ··· أو في معنى آخر ·· لا مكان ·

وبعد هذه المقدمة اختفى جارى ودخل الممثل فرمين جيميه الى مقدمة المسرح وصاح فى المتفرجين بكلمة نابيه • ولم يكن أحد قد جرؤ من قبل على استخدام مثل هذه الألفاظ على المسرح ومن ثم فقد ثار المتفرجون وعم الهرج والمرج والصفير والشتائم ! » •

لقد استطاع جارى فى هذه المسرحية خلق نوع جديد من المسرح لا يقوم على مناقشة أو عرض الأفكار والقضايا الجادة وانما يهدف أساسا الى تفريغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها واظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحة الساخرة فى الحوار وأيضا عن طريق تغيير شكل العرض المسرحى تغييرا جذريا بحيث يصبح لوحة تتبسم فى آن واحد بالعبثية والهزلية •

لقد كان **جارى** ـ باستثناء مسرحية « بيرجنت » لابسن يمقت المسرح الغربى المعاصر بكل تقاليده التى تحد من حرية الممثل وتجبره على الالتزام بالواقعية • وحاول فى مسرحيته الأولى أن يجعل الممثل يستخدم ما أسماه بالاشارة أو الجملة المعبرة العالمية بدلا من الاعتماد على اللغة وفضل استخدام الأقنعة على المكياج المسرحى كما فضل استخدام اللوحات المكتوبة للدلالة على المكان بدلا من تغيير الديكور •

وفى محاولته لايجاد شكل جديد للعرض المسرحى صمم جارى ديكورا لمسرحيته استعان فيه بالفنان بونار

والفنان فيلار والرسام العالمى تولوز لوتريك . ويصف لنا آرثر سيمونز فى كتابه « دراسات فى الفنون السبع » هذا الديكور : « رسمت المناظر بالأسلوب الذى نعهده فى رسوم الأطفال بحيث تختلط فيها المناظر الداخلية بالمناظر الخارجية والمناطق الحارة والجليدية .. بل وأيضا المعتدلة . ففى خلفية المسرح كانت هناك أشجار تفاح مزهرة تحت سماء زرقاء صافية وسطها نافذة . ومن خلال تلك المدفأة كانت الشخصيات تدخل وتخرج . وفى يسار المسرح تجد منظرا يصور سريرا بأسفله شجرة عالية بينما يهطل الجليد . أما يمين المسرح فكان يصور أشجار نخيل باسقة . أما بجوار الباب فكان هناك هيكل عظمى يتأرجح » .

كان هذا الديكور مضحكا وجديدا وبالغ الغرابة حتى أن الشاعر الايرلندى و . ب . بيتس قال بعد العرض متعجبا : « بعد مثل هذا العرض .. وبعد مارميه ونيرالين والآخرين لا يمكن لأحد أن يأتى بجديد . حقا .. لن يأتى بعدنا سوى الاله الوحشى ! .. »

أجل كانت رؤية جارى للعالم رؤية وحشية لا يحكمها منطق أو عقل وحاول جارى أن يعبر عن هذه الرؤية فى أسلوب حياته وفى مسرحياته فتتبع الأولى بمسرحية ثانية (١٨٩٧ ، ١٨٩٨) تدور أيضا حول شخصية أوبو . ولم يصور أوبو ملكا

هذه المرة بل جعله شخصا عاديا يمثل الشر بعينه ويسحق كل من يقف فى طريقه • وتبع **أوبو** الثانية هذه بمسرحية أخرى هى **أوبو فى الاغلال** وكانت تقليدا ساخرا هزليا للكلاسيكية ليونانية **أورفيوس** مقيدا وفيها صور **أوبو** وقد **قرر** أن يصبح عبدا ليقلب القيم التقليدية التى ترتبط بفكرة السيد والعبد •

أما عن أسلوب حياته فقد عمد **جارى** الى التغريب فى ملبسه وتصرفاته لدرجة الخلل وأطلق على نفسه لقب الملك **أوبو** ووصف مسكنه ببلاط **أوبو** وحاول أن يتوحد فى سلوكه مع هذه الشخصية الوهمية مستخدما الخمور والمخدرات أدى الى انهياره وموته فى سن صغيرة **الباتا فيزيقية أو فلسفة الحلول الخيالية ــ أو فلسفة اللافلسفة** •

لم يكن جارى يؤمن بالفلسفات المتوارثة التى تفسر عالم ماوراء الطبيعة وكان يرى العالم ككم مجهول من الظواهر العارضة التى تفتقد الى منطق لذلك ابتدع فلسفته الخاصة التى أسماها بالباتافيزيقية ساخرا بها من كل الفلسفات الميتافيزيقية •

وصف جارى الباتا فيزيقية بانها : « العلم الذى يشرح منطقة ما بعد الميتا فيزيقية •• انها علم الحلول المتصورة أو الخيالية ••• ومن خلالها نصل الى مستوى

آخر من مستويات الوجود ونحقق وعيا لا يمكن تحقيقه وبها نصل الى القوانين التى تحكم العوارض والاستثناءات فى الكون بحيث نكتشف العالم الذى يكمل عالمنا التقليدى ... أن القوانين التى تحكم العالم التقليدى ما هى الا استثناءات متكررة أو حقائق عارضه ليست لها حتى ميزة التفرد .. أننا فى الواقع يمكن أن نعتبرها استثناءات استثنائية » .

لقد كان جارى يحاول عن طريق فلسفته هذه أن يستشف عوالم جديدة ومناطق وعى جديدة خارج العوالم المنظورة والنظريات الميتافيزيقية التقليدية . وكان فى هذا متأثرا الى حد كبير بالرمزيين اذ لا يجب أن ننسى أن جارى بدأ حياته شاعرا رمزيا تحت جناح المدرسة الرمزية فى الشعر تلك المدرسة التى بلغت أوج ازدهارها ابان حياته .

ولكن ما يميز جارى عن الرمزيين هو افتقاده للايمان بوجود عالم روحى وراء الظواهر الطبيعية تكتسب فيه الظواهر العارضة معناها الكلى وحقيقتها الخالدة وكان فى هذا اقرب الى كتاب البعث منه الى الرمزيين .

احياء الباتا فيزيقية بعد الحرب العالمية الثانية :

اجتمع نفر من المعجبين بالفريد جارى برئاسة د . ى ل . ساندو بعد الحرب العالمية الثانية وأسسوا

ما أسموه **بكلية الباتا فيزيقية** التي أصبحت فيما بعد أكثر الحركات الفكرية في العالم الغربي اغراقا في الغرابة وبعدا عن المألوف ·· وجعـــلوا لها تنظيما معقـدا وأرســـوا لها قواعد ولوائح مغرقة في العبثيــة بحيث أصبحت أشـبه بنكتة تؤخذ مأخذ الجد · وكان من بين الأعضاء المؤسسين القصاص **ريمو كوينو** والشاعــر **جاك بريفير** والرســـام **جان دوبوفيــه** والفنــان **بوريس ورينيــه كليرو** الكاتب المسرحي المعروف **يوجين يونسكو** ·

واعترف هؤلاء المؤسسون بأن علم الباتا فيزيقية علم يصعب تعريفه ·· بـل ان **روجر شــاتوك** وكان من أعضائها البارزين قال : « من التناقض أن نحاول تعريف الباتافيزيقية من خلال أي شيء سوى الباتافيزيقية نفسها · الباتافيزيقية لا تعرف الا بنفسها » · ومضى شاتوك ليشبه ادراك كنه الباتافيزيقية بالنيرفانا في الفلسفة البوذية ــ أي لحظة التكشف الصوفي التي لا تعرف الا عن طريق ذكر كل ما هي ليست عليه !

لقد كانت الباتافيزيقية هي أقصى رد ضد العلوم الطبيعية أو الفيزيائية ونوع الوعي بالحقيقة الذي خلقته تلك العلوم · لقد كان جاري يعتقد بأن الحياة في عالم يسير حسب قوانين ثابتة معلومة ويحكمه قانون السببية من شأنه أن يشــكل عبئا ثقيلا على خيـــال وجدان الفنان الحساس وكان يؤمن بأن دكتاتورية العلوم الطبيعية أقسى

من الدكتاتورية السياسية لأنها تخلق نوعا من الاحباط الانسانى ولانها دكتاتورية عفوية لا تملك منطقيا أى حق فى الوجود · ان افتراضات العلوم الطبيعية عن العالم انما هى نتائج التجـارب العلمية ـ فهى اذن افتراضات مؤقتة تحكمها درجة التقدم العلمى ·

لذلك دعت الباتافيزيقية الى افتراض أن كل ظاهرة طبيعية تمثل قانونا قائما بذاته دون أى تعميم ـ أى أن الباتا فيزيقيـة هى : « علم الخاص ·· أو علم القوانين التى تحـكم الاسـتثناء لا القـاعدة » دورية افرجرين ـ العـدد ـ ١٣ « تعريف الباتا فيزيقيـة » لقـد قال ولكن بعضها يتكرر بصـورة أكثر من بعضها الآخـر · ولكن الباتافيزيقيـة تتخطى العـلوم الفيزيقيـة والميتافيزيقيـة هذا التكرار لا يعنى أنها ظواهر ثابتة وليست عارضة · لقد وقعت العلوم الطبيعية فى خطأ جسيم عندما اعتبرت هذا التـكرار دليـلا على ثبـات الظواهر واقامت عليـه تعميمـات وقـوانين عامة وعلميـة ، ان منطقـة الوعى الباتا فيزيقية تتخطى العـلوم الفيزيقية والميتافيزيقيـة وفيها تمثل كل ظاهرة وحادثة قانونا قائما بذاته · وهذا يعنى أنه لا توجد قوانين جماعية ثابتة طبيعية أو أخلاقية أو جمالية ـ هنـاك فقط قوانين فردية تحكم الظـواهر الفرديـة ·

لقد كانت الباتافيزيقية تمثل مرحلة قصوى من مراحل الفوضى الفلسفية ـ ولكنها بالرغم من ذلك لم تكن
فوضى الفلسفية ـ ولكنها بالرغم من ذلك لم تكن فوضى تسعى الى التدمير بل فوضى تدعو الى المرح والتسامح لكل فرد الحق فى سلوكه الخاص لأن كل فرد ظاهرة منفردة لا تخضع لقانون عام • وتحت لواء الباتافيزيقية كما شرحها دعاتها بعد الحرب العالمية الثانية ـ تتساوى كل الأشياء وفى نطاق الأبدية أو اللازمن يتساوى العلم والجهل والجاد والهزلى والمنطق والعبث حين تنتفى السببية الحقيقية من كل شىء •

ورغم تساوى الأشياء فمن الأفضل للفنان أن يتجاهل المنطق ••• « انك عندما تقص قصة مفهومة فانك تلقى عبئا على العقل المتلقى وتفسد الذاكرة • ولكنك عندما تقص قصة لا تخضع لقواعد المنطق المألوفة فانك تعطى العقل والذاكرة فرصة للتفكير الخلاق » •

الفريد جارى ـ المسرح الفرنسى منذ تحرير فرنسا ـ تأليف م بيجبيدر ـ ١٩٥٩) •

والباتا فيزيقية ترفض فكرة البحث عن الحقيقة اذ أن الحقيقة ما هى الا فكرة عامة أو مجرد تعميم وتفضل عليها ما أسماه **جارى** « برحلة عبث واستكشاف ومغامرة فى خضم الأبدية الذى تحيا فيه » • وهى فلسفة ترى بأنه اذا كانت هناك ثمة حقيقية يمكن الوصول اليها فالطريق

الوحيد لها هو من خلال المتناقضات وهى فلسفة ترفض كل القيم المتوارثة ولكنها لا تدعو للثورة ولا تدعو أيضا للاستسلام وهى فلسفة لا تنادى بقيم أخلاقية محددة لكنها أيضا لا تدعو للانحلال وهى لا تهدف الى اصلاح سياسى من أى نوع ولكنها أيضا لا تحبذ الحفاظ على النظم السياسية السائدة وهى قبل كل شيء فلسفة لا تعد تابعيها بالسعادة ولكنها لا تعدهم أيضا بالشقاء ٠

ان الباتافيزيقية تجسد من خلال عبثيتها المطلقة ـ أى انتقاء أى ايمان أو عقيدة أو قيمة منها ـ تجسد فلسفة العبث أو عبثية الوجود :

« ليس للباتافيزيقية أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو بالجنون كما يعرفه علم النفس ٠ ان الحياة لا معنى لها ٠ ومن المضحك أن نأخذها مأخذ الجد ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد سوى كل ما هو فكاهى ولا معقول » (دورية افرجرين ـ ١٣٠٥ ـ تعريف الباتافيزيقية) ٠

تأثير الباتافيزيقية على يونسكو ومسرح العبث :

لقد كان للباتافيزيقية تأثير كبير على ما يعرف بمسرح العبث ٠ فالقارىء لأعمال **يونسكو وبيكيت واداموف** وغيرهم يدرك أن كل مسرحياتهم رغم تباينها

تستند الى فكرة أساسية وهي فكرة اللاجدوى وأيضا فكرة الحلول الخيالية • ففي معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق ولا تبرير له عن طريق حل خيالى لا يبرره منطق • ففي **الكراسي** هناك رسالة هامه يجب أن تصل أشخاصا غير موجودين عن طريق خطيب أبكم وفى مسرحية فى **انتظار جودو** وهناك شخصان ينتظران ثالثا يمثل لهما نوعا ما من الحلول يظل طوال المسرحية مجهولا — بل ان المشكلة الأساسية أيضا يكتنفها الغموض • وبالطبع — لا يصل الشخص الموعود بل يصل بوزو بالكرباج :

وربما كان **يونسكو** باعتباره عضوا من أعضاء الكلية الباتافيزيقيــة المؤسسين أكثر كاتب يتضح فى مسرحه تأثير الفريد جارى **والباتافيزيقية على مسرح العبث** •

عندما ظهرت مسرحية **يونسكو** الأولى **المغنية الصلعاء** أسرع رواد السريالية بالاحتفاء بها وأعلن **فيليب سوتو واندريه بريتون وبنجامين** بيريه أن السريالية قد قدر لها أخيرا أن تنتصر فى المسرح وأن يونسكو **هو** أفضل ثمرة أدبية للحركة السريالية •

والدارس لمسرح **يونسكو** لا يمكن أن ينكر وجود ملامح من السريالية فى أعماله • لقد رفعت السريالية من شأن الأحلام والعقل الباطن التى يمكن أن نكتشف فيها

الانسان بمعناه الكامل ويونسكو يستخدم الأحلام بكثرة في مسرحه وهو أيضا يتبع اسلوب المسرح السريالى كما ظهر فى الأعمال مسرحيات روحية فيتراك وانتونين أرتوورييمون ديسانى (أنظر فصل السريالية ـ ص ـ ٤٠ ـ ٢٤١ ـ ذلك الأسلوب الذى يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع ادخال عناصر لاتمت الى الواقع بصلة وتنتمى أساسا الى عالم الكوابيس !

ورغم ذلك فقد أنكر يونسكو صراحة انتماءه للحركة السريالية أو تأثره بها ! اذ قال : « لم يحدث أننى انتميت فى أى وقت الى هذه المجموعة ولا انضممت الى السرياليين الجدد • وهذا لا ينفي أن أفكارهم أثارت اهتمامى » • (دوريه افرجرين ـ ١٦٨٦ ـ ١٩٥٩/١٢/٢٤) •

لقد بدأ يونسكو نشاطه الأدبى ببعض القصائد ذات النبرة السريالية الواضحة وكان فى هذا متأثرا ب ميترلنك وفرانسيس جام • ولكنه كان دائما يؤكد بأن تأثير السريالية عليه كان ينحصر فى أنها كانت مجرد قوة حررته من التقاليد الأدبية الموروثة وأنه بعد ذلك سلك طريقا مختلفا • لقد كان اعتراض الرئيس على السريالية يتخلص فى انها كحركة فكرية قصرت جهودها على « فتح الأبواب أمام طوفان اللا وعى •• طوفان الحب والأحلام » دون أى محاولة لضبط وتنظيم المادة التى نتجت عن هذا

أعمال فنية تتميز « بالوضوح » (يونسكو — اكتشاف المسرح) .

لقد بهر السرياليون بفكرة الهروب الى عالم الحقيقه الكاملة الكامنة فى اللاوعى بحيث أعمتهم عن الخطر الكامن منذ الابد فى الموقف أو الوضع الانسانى . ويتصور السرياليون أن استكشاف اللا وعى بصورة تلقائية كاملة هو طريق الخلاص وكان هذا فى رأى يونسكو خطأ كبيرا فالفنـان لابد وأن يحقق توازنا دقيقا بين التلقائية وبين ما أسماه بالوضـوح الفنى حتى يتحقق لتجربته الفنيـة الاكتمال المؤثر . ولا يجب أن يغرق الفنان فى عالم الرؤى والأحـلام التلقائية بل ينظم هذه الأحـلام والرؤى فى شكل فنى واضـح منظم يعبر عن رؤيـة الفنان الشاملة للموقف الانسانى — حتى لو كان موقفا عبثيا هزليا .

يقول يونسكو « انى أومن بأن الفنـان لابد وأن يمتلك خليطا من التلقائية والدوافـع اللاواعيـة وقـدرة على الوصول الى رؤية واضـحة لا تخاف أى شىء يكشف عنه اللاوعى ..

فليسمح الفنان لطوفـان اللاوعى بالانطلاق التلقائى ولكن بعـد ذلك يـأتى دور الفحص والتنظيـم والفهـم والاختيـار لتحقيق العمل الفنى الناجح » . « اكتشـاف المسرح) .

لم تكن السريالية اذن عنصرا أساسيا فى ميراث يونسكو الأدبى باعترافه .. لقد رفض فكريا نبراتها التفاؤلية السهلة ورفض فنيا تلقائيتها الهوجاء . واذا كان **يونسكو** قد أنكر انتماءه للسرياليين فقد أعلن أنه يفتخر ويتشرف بانتمائه للباتافيزيقيين . بل انه نشر عددا غير قليل من أعماله للمرة الأولى فى كراسات ودوسيهات الكلية الباتافيزيقية .

لم يتأثر **يونسكو** تأثيرا مباشرا يتخذ صورة التقليد **بالفريد جارى** . لقد استوعب **يونسكو** أفكار **جارى** وفلسفة العبثية وروح الكوميديا التى اعتقد **جارى** انها الوسيلة الوحيدة لتناول الحياة فى عبثيتها المتناهية - لقد رفض يونسكو فلسفة الحلول السهلة التى آمن بها السرياليون ورفض روح التفاؤل السهل التى تغلغلت فى هذا التيار - ذلك التفاؤل الذى كان يستند الى الايمان بأن الحقيقة الكاملة وهى صنو الخلاص تكمن فى استكشاف الفنان لحياته الداخلية اللاواعية والتصافى فى تلقائية ونبذ العالم العقلانى التقليدى . ان أعمال **يونسكو** تعكس بوضوح ميله لفلسفة « ما بعد اللاوعى وما بعد اللاوعى الميتافيزيقية » - أى فلسفة الحلول الخيالية أو اللا حلول . لقد كان **يونسكو** يعتقد مثل **جارى** بعبثية محاولة البحث عن الحقيقة وغالبا

ما كانت مثل تلك المحاولة تؤدى فى مسرحيات مثل مسرحية القاتل ـ الى طريق مسدود وهو الموت . ففى هذه المسرحية يحاول **بيرانجيه** أن يكتشف حقيقة تلك المدينة الفاضلة التى وصلت الى جميع الحلول لجميع المشاكل حتى مشكلة المطر ، والتى لم تبق فيها سوى مشكلة واحدة هى الموت . وينتهى به البحث الى طريق يعترضه كائن لا يقبل من **بيرانجيه** أية تبريرات فلسفية أو أخلاقية أو قانونية أو اجتماعية أو عقلانية لعدم قتله .

وينتهى الأمر بمقتل **بيرانجيه** ويظل لغز الموت يخيم على المدينة الفاضلة !

لقد انتفع يونسكو بالكثير من عناصر السريالية ولكن الأرضية الفلسفية لأعماله كانت تدين بالفضل لالفريد جارى والباتافيزيقيين .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٥٣٨٨

ISBN — 977 — 01 — 3985 — 8

مكتبة الأسرة





بسعر رمزى عشرة قروش

بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٤

الهيئة المصرية العامة للكتاب